que sais-je ?

LE FLAMENCO

JEAN-MARIE LEMOGODEUC
ET FRANCISCO MOYANO

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Ouvrage de Jean-Marie Lemogodeuc
(en collaboration avec Jean Franco)

Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle, PUF, « Premier Cycle », 1993.

A tous ceux qui ont fait ou feront un jour la démarche qui conduit vers cet art universel qu'est le flamenco.

ISBN 2 13 046398 3

Dépôt légal — 1re édition : 1994, avril

© Presses Universitaires de France, 1994
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

De nos jours, l'Espagne ne peut plus se circonscrire à la seule Castille ; elle est, en particulier, de plus en plus marquée dans ses modes de vie et son inconscient collectif par l'imagerie andalouse, mélange subtil de mythes, de fantasmes et de réalités. L'année 1992 et les manifestations qui ont marqué le cinquième Centenaire de la « découverte de l'Amérique » centrées sur Séville et l'Andalousie, ont largement contribué à renforcer cette tendance. Pour l'observateur avisé, ce phénomène surprenant consacre en fait un total retournement des valeurs très longtemps diffusées en Espagne avec l'opposition entre un Nord riche, travailleur et moral, et un Sud misérable, oisif et dépravé.

A l'étranger, l'identification de l'Espagne à l'Andalousie est forte et ancienne. Elle remonte en fait au Romantisme et au XIX^e^ siècle, époque à laquelle l'Andalousie, que l'on assimile alors à l'Orient, devient pourvoyeuse de rêves. C'est au détriment des autres régions d'Espagne que va être développée une série de stéréotypes réducteurs, et même falsificateurs, autour de Chateaubriand, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Gustave Doré, ou encore des Anglais George Borrow et Richard Ford. Le mouvement se poursuit ensuite en France avec les musiciens Debussy et Ravel puis, après une rupture due à un régime franquiste jugé infréquentable, la route d'un Sud culturellement distant, mais géographiquement proche et économiquement bon marché, s'ouvre à nouveau. Les années 80 voient le retour en force de l'Espagne dans la conscience collective et dans les topiques des pays occidentaux en crise.

C'est la fameuse *movida,* la marque extraordinaire d'*afición* (intérêt pour l'Espagne en général, la corrida, le flamenco et l'Andalousie en particulier).

L'art, la littérature, les traditions et les coutumes, les croyances religieuses et les superstitions, le folklore andalous jouent un rôle prépondérant dans la structuration de la culture et de l'identité nationales de l'Espagne. Parmi ces manifestations de l'idiosyncrasie andalouse, il en est une, le flamenco, dont l'aura et l'impact ne cessent de croître depuis le début du siècle, au point de déborder aujourd'hui largement du cadre national.

Fait rarissime pour un art populaire, le flamenco fait partie désormais du patrimoine universel, au même titre que le jazz auquel on le compare volontiers. Cette ouverture, qui se manifeste à la fois dans le domaine musical et esthétique, mais aussi dans le secteur de la diffusion, ne manque pas de poser le problème de l'authenticité de cet art. Elle passe par une défense de l'originalité, de l'essence et des canons fondamentaux du flamenco, mais comme celui-ci s'inscrit dans l'Histoire, il ne peut s'enfermer dans un ghetto sous peine de mort. La marginalisation d'un côté, l'altération de l'autre : le chemin est étroit et deux écueils sont particulièrement à éviter : la mode et la commercialisation. Le danger est réel : la majorité des artistes flamencos doivent passer aujourd'hui par l'intermédiaire d'une agence artistique de Séville qui contrôle la plupart des spectacles. D'autre part, la prolifération de mauvais enregistrements discographiques par de médiocres interprètes sème la confusion parmi le public non initié.

Né du peuple, pratiqué par le peuple, le flamenco ne peut devenir un produit soumis à la loi de l'offre et de la demande et aux règles du marché qui le conduiraient à l'altération. Par ailleurs, suivre un modèle, donc une mode, le rendrait dépendant d'un système et tuerait la rébellion, l'esprit anarchique et revendicateur qui cristallisent son inspiration. Le flamenco est le cri d'un peuple dominé depuis des siècles, soumis à l'igno-

rance et à la misère. C'est là ce qui constitue la cause sociale et psychologique des *coplas* où se concentre tout le désespoir.

Pour résoudre ces divers problèmes, quelques artistes de grande qualité ont entrepris une démarche de synthèse qui tente de partir des bases incontournables du flamenco en y intégrant les données esthétiques, musicales, culturelles du monde moderne. Avec « Fosforito », Paco de Lucía, Manuel Sanlúcar, Carmen Linares, Enrique Morente, Chano Lobato, José Menese, Mario Maya, le flamenco vit et respire au rythme de notre temps. Le passage d'un art domestique au spectacle transforme le protagoniste-auteur en un interprète qui devient le narrateur d'une histoire qui n'est plus la sienne. Toutefois, en se replaçant dans un contexte qui ne lui appartient pas et en restituant la mémoire des autres, il joue un rôle de pédagogue et facilite la communication. Il n'en reste pas moins que tous les efforts vont dans le sens de la recherche d'un équilibre entre l'inspiration, le don de soi de l'interprète, véritables marques de l'authenticité, et les contraintes du spectacle.

Au-delà de l'expression artistique traditionnelle, le flamenco génère la passion. Il s'agit d'une passion vitale sans cesse menacée par l'abîme de la mort. Il s'agit de l'équilibre précaire qui s'instaure entre un individu et son destin, d'une tension extrême toujours plus proche du paroxysme qui est la rencontre avec soi-même. Le flamenco doit ainsi son universalisation au fait qu'il renvoit aux émotions profondes et fondamentales de l'humain. La tricherie est impossible : ici, seul l'authentique est vraisemblable. En dépit de ses apparences communautaires, l'expression flamenca est d'abord individuelle : le groupe n'est là que pour soutenir la passion d'un être en quête de *sa* vérité. L'angoisse métaphysique qui préside à la recherche et l'état d'attente conditionnent son degré de profondeur.

En marge des canons traditionnels de l'esthétique,

ce sont donc la force et la passion des sentiments affichés indistinctement par la voix, la guitare ou la danse, qui constituent les critères fondamentaux d'adhésion du comparse-interlocuteur. La passivité est à proscrire ; l'acte flamenco ne peut être vécu comme un spectacle ordinaire : il est communion et dévotion qui conduisent aux limites du dicible.

Comme toute passion, l'expression flamenca relève donc aussi de la douleur, ce qui rend impropre le terme de *fiesta* souvent utilisé pour la désigner. Le flamenco *jondo*, profond et primitif, ne peut en aucun cas être considéré comme ludique ou festif. Ce sont seulement certains dérivés contemporains des chants primitifs, ou des rythmes d'autre provenance folklorique *(rumba, sevillana)* qui peuvent remplir ces fonctions. Il faut noter à ce propos que le grand flamencologue Antonio Machado y Alvarez, « Demófilo », opère dès le XIX^e^ siècle un distinguo entre folklore andalou et flamenco. Il voit dans le flamenco « un art racial et marginal » qui exprimerait différents états de la culture populaire andalouse, différentes situations de diverses couches populaires, alors que le folklore concernerait le peuple dans sa totalité. Quoi qu'il en soit, nous pouvons considérer que le flamenco, tout comme le folklore andalou, est l'expression d'un peuple à travers le temps et l'histoire de sentiments exaltés traduits cependant avec économie et même un certain laconisme. Le flamenco est le cri primal d'un peuple dont les différentes composantes ethniques ont connu la persécution, la misère et l'ignorance. Loin d'être une fête, l'acte flamenco restitue cette tragédie ancestrale et confine à la catharsis pour les descendants des trois races opprimées : Arabes, Juifs et Gitans. La douleur est omniprésente : métaphysique, ethnique, sociale, amoureuse. Elle se concentre dans ce « ay ! » qui déchire le silence en cristallisant toute la peine, toute la solitude, tout le drame cosmique et religieux de l'homme andalou.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINES, ÉVOLUTION ET LOCALISATION SPATIO-TEMPORELLE

Chapitre I

DÉFINITIONS ET SITUATION GÉOGRAPHIQUE

I. — Les différentes acceptions du mot flamenco

Depuis maintenant plus d'un siècle, les intellectuels, artistes ou érudits qui se penchent sur la question des origines du flamenco et de ses composantes, sur le sens et la provenance du terme, n'ont pu donner de réponses définitives. On en est encore au stade des supputations et des hypothèses bien que la multiplication des travaux dans ce domaine ait permis de déblayer le terrain et d'éliminer les thèses les plus fantaisistes.

En fait, plusieurs dénominations servent à désigner le même objet : que l'on parle de *cante flamenco, cante gitano-andaluz, cante jondo,* ou tout simplement de *cante*, on se réfère finalement, à quelques nuances près, au même phénomène. Ces nuances reposent par exemple sur la pratique du flamenco par les Gitans

(Kalés), et on parlera alors de *cante gitano,* ou par les non-Gitans *(Payos)*. Par ailleurs, il nous faut signaler les querelles souvent byzantines qui tournent autour de différents qualificatifs du registre ou de la nature du chant. Celui-ci pourra être, notamment, classé comme *grande* ou *chico, corto* ou *largo,* ce qui induit implicitement un certain jugement de valeur relatif à sa noblesse présumée, à son origine ou encore à la difficulté d'interprétation. On en revient ainsi à la distinction très nette qui est faite entre le *cante jondo,* le chant profond, ancestral, et les créations plus récentes ou en provenance d'autres sources géoculturelles. Tous ces éléments constituent le flamenco dans son ensemble mais chacun occupe une position spécifique.

Le débat devient plus complexe encore lorsqu'on aborde le problème de l'étymologie du mot flamenco. De nombreuses théories ont vu le jour et ont été défendues âprement par leurs initiateurs. Nous allons donc tenter de faire un point rapide sur cette question en présentant les diverses interprétations.

Le voyageur anglais George Borrow, qui a vécu dès 1836 près des Gitans d'Andalousie, mentionne dans son livre paru en 1841, *Los zincalí,* que l'on désigne ceux-ci sous le nom de nouveaux Castillans, de Germains ou encore de Flamencos, et ce dans plusieurs régions d'Espagne. Ricardo Molina affirme par ailleurs que l'on ne trouve pas jusqu'au XIX^e^ siècle d'emploi du mot flamenco directement lié aux Gitans ou au folklore. Manuel Ríos Ruiz, pour sa part, fait observer que le mot a sans doute vu le jour parmi le peuple illettré pour désigner une sensibilité et un mode de vie spécifiques. Cependant, Félix Grande ajoute que l'important n'est pas que le mot, dans cette acception, ait pu être utilisé ou non avant le XIX^e^ siècle, mais bien que son emploi se soit généralisé à une époque (fin du XVIII^e^ siècle - début du XIX^e^) où le *cante* sortait de sa préhistoire pour entrer dans un processus de divulgation progressive.

A partir de ce moment, le mot flamenco fut employé en relation directe avec les notions d'errance et de persécution qui caractérisaient en particulier les Morisques et les Gitans. Effectivement, il ne faut pas voir uniquement dans le terme une expression populaire, esthétique ou artistique, mais aussi des tensions sociales.

Certains ont ainsi analysé le mot flamenco comme un dérivé de l'expression arabe *fellah-mengu* qui signifierait « paysan en fuite », c'est-à-dire un homme errant sur les chemins, sans terre, hors-la-loi, proscrit, en raison de l'expulsion des Morisques de 1609[1] ; ou encore comme un dérivé de *fellah-mangu,* « paysan qui chante ». Les deux hypothèses sont complémentaires et permettraient de comprendre alors le flamenco comme le chant du proscrit. Mais, il ne faut pas oublier que pouvaient aussi intégrer ce groupe les Gitans nomades ainsi que les Andalous sédentaires touchés par la misère paysanne et contraints parfois à rejoindre eux aussi les groupes de *bandoleros* qui défrayaient la chronique en Andalousie. C'est à partir de ces considérations que la conscience populaire aurait pu assimiler le mot flamenco à tout ce qui était alors pourchassé et malheureux, à un style de vie, à une manière d'être, et pas simplement à une expression musicale, poétique ou esthétique. En l'occurrence, on continue d'appeler *flamencos* les fanfarons, les bravaches et tous ceux qui adoptent dans la vie une attitude de défi que l'on retrouve curieusement dans les postures du danseur et du *torero.* Le professeur García Matos rappelle que les mots *farruco* (culotté), *fanfarrón, echao p'alante* sont des expressions de l'argot de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e]. D'autre part, Félix Grande précise que le mot flamenco désigne aussi à cette époque le poignard qui accompagne quo-

1. En 1609, Philippe II décréta l'expulsion de tous les crypto-musulmans d'Espagne, cent dix-sept ans après l'expulsion des Juifs.

tidiennement l'homme du peuple et lui sert dans les rixes et les pugilats. Nous pouvons donc déduire de ces diverses appréciations qu'à cette époque le mot flamenco semble concerner tout ce qui touche à une certaine marginalisation sociale, mais aussi à l'expression culturelle des plus défavorisés.

Un autre groupe d'explications étymologiques et socio-historiques prend en compte l'occupation des Flandres par les Espagnols et la concomitance de l'arrivée en Espagne, durant le règne de Charles Quint[1], d'habitants de cette région appelés flamencos en espagnol, avec l'installation des Gitans. La concordance du lieu présumé de provenance et de l'époque pourrait en effet expliquer la méprise, mais on ne comprend pas pourquoi, dans ces conditions, le terme « flamenco » n'apparaît véritablement en Espagne que trois siècles plus tard. Dans le même ordre d'idées, Carlos Almendros rappelle que du temps de Charles Quint, les chanteurs de la Chapelle royale venaient des Flandres. En outre, des bandes de musiciens nommées *zambras,* et composées essentiellement de Gitans animant des fêtes profanes, intervenaient aussi parfois dans les offices. Carlos Almendros rapporte que sur la portée musicale destinée aux chanteurs apparaissait le mot flamenco et l'expression *flamenco primero* pour le soliste. L'association entre chanteur des Flandres (flamenco) et chanteur gitano-andalou, ou populaire, devenait dès lors implicite.

Selon cette hypothèse, en raison de la mauvaise réputation des émigrés flamands qui constituaient la cour de Charles Quint et de la haine que leur vouait la population, le mot flamenco avait à l'époque une connotation négative et méprisante dont furent sans doute victimes les Gitans. Il est possible aussi que par

1. Charles V, dit Charles Quint, empereur germanique (1519-1556), roi d'Espagne (Charles I) (1516-1556). Il reçoit en 1515 le gouvernement des Pays-Bas et succède en 1516 à Ferdinand le Catholique sur le trône d'Espagne.

antiphrase et ironie, les Gitans furent appelés flamands en raison des caractéristiques physiques qui les distinguaient catégoriquement des véritables Flamands. En effet, il est fréquent chez les Andalous de qualifier humoristiquement les êtres et les choses par des adjectifs dont le sens ne pourrait que s'opposer.

Une autre hypothèse propose de considérer la correspondance entre *flamenco* et *flamancia* (de *flama* = *llama* = flamme) au sens de fougue, impétuosité, fatuité et prétention. Ce sont là autant de substantifs généralement appliqués aux Gitans pour les traits supposés de leur tempérament. On en revient ici aux notions de marginalité et de marginalisation déjà relevées à plusieurs reprises.

Enfin, nous terminerons ce panorama sur une note plus gaie en mentionnant la version pour le moins originale de Francisco Rodríguez Marín. Ce dernier voit une correspondance symbolique entre le flamant rose *(flamenco)* qui peuplait les côtes de la Méditerranée et les Andalous qui occupaient les tavernes, estaminets et autres lieux de fête en arborant une silhouette proche de celle du palmipède. Cette vision exotique, qui relève à n'en pas douter de la flamencologie, confond cependant ornithologie, étymologie et histoire. Elle nous permet toutefois de rejoindre maintenant le berceau du *cante.*

II. — L'Andalousie, berceau du flamenco

Une bonne approche de ce terroir du flamenco qu'est l'Andalousie passe par une vision claire de ses avatars politiques qui constituent un remarquable chapitre de l'histoire méditerranéenne. Lieu de passages et de rencontres, creuset de cultures, l'Andalousie va vivre durant plusieurs siècles au carrefour de l'Orient et de l'Occident : Phéniciens, Byzantins, Arabes, Juifs, Berbères, d'un côté, Romains, Wisigoths, Castillans de la Reconquête de l'autre.

Ce sont les Phéniciens qui, douze siècles avant

Jésus-Christ, fondent l'actuelle Cadix alors que Ibères (à l'est) et Tartesses (à l'ouest) occupent l'Andalousie. Après le bref passage des Carthaginois (fin du IIIe siècle avant Jésus-Christ), les Romains se livrent à une occupation de plusieurs siècles qui laissera des traces profondes dans la culture andalouse. La « Bétique romaine » est ensuite en proie aux invasions barbares des Francs, des Alamans, des Vandales, puis des Wisigoths qui chassent les Romains et s'installent dans la région durant plus de deux siècles. Au VIe siècle (550-554), l'empereur Justinien Ier instaure le culte chrétien de Byzance qui sera fondamental dans la constitution de l'art musical andalou. Une période d'instabilité s'ensuit et les Byzantins sont chassés au VIIe siècle par les Wisigoths convertis au catholicisme romain. Peu après, le débarquement des Arabes sur les côtes andalouses en 711 et les six siècles de colonisation qui en découlent vont constituer un tournant capital dans l'histoire de l'Andalousie. C'est avec des fortunes diverses que les dynasties Oméyade, Almoravide et Almohade se succèdent à la tête de Al Andalus et que les trois religions cohabitent autour de ces capitales religieuses, culturelles et intellectuelles que sont alors Cordoue et Grenade. Avec la fin de la Reconquête, l'Andalousie, et avec elle l'Espagne tout entière, entre alors dans une ère d'obscurantisme qui met fin à la cohabitation des Juifs, Musulmans et Chrétiens. Comme nous le verrons plus tard, ce sont les Gitans qui vont ensuite fédérer et cimenter, aux côtés des Andalous, les éléments dispersés de ces cultures par ailleurs pourchassées par l'Inquisition.

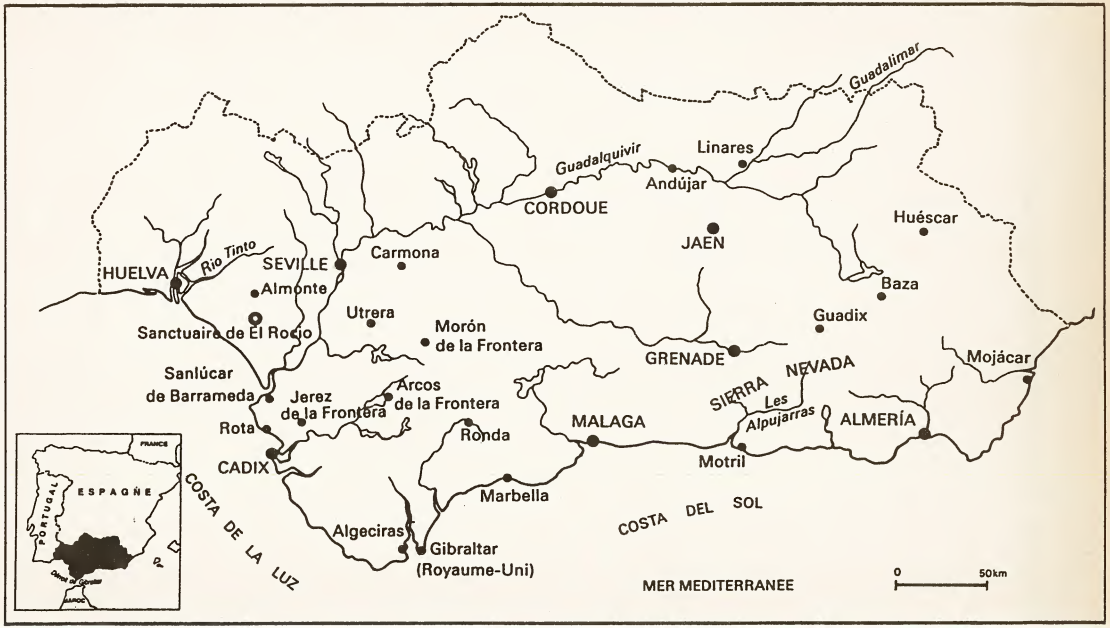
Cette histoire politique de l'Andalousie, conjuguée à sa culture et à sa géographie humaine, permet de l'intégrer au monde méditerranéen bien qu'elle s'ouvre largement sur l'océan Atlantique. Les terres andalouses ont été des lieux privilégiés pour constituer, au cours du temps, un métissage, un syncrétisme culturel d'où est issu le flamenco. Une des rares certitudes que

nous ayons est son caractère strictement andalou. Géographiquement et génétiquement, sa patrie est la Basse-Andalousie, l'Andalousie atlantique.

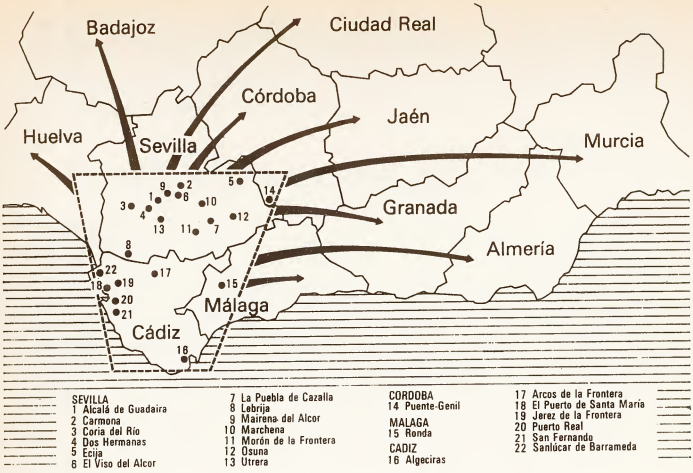
La zone d'origine du flamenco coïncide plus ou moins exactement avec un triangle délimité par Cadix, Cordoue et Séville. C'est là le cœur de cette zone du *cante* dans laquelle on doit situer trois sanctuaires : Jerez, Triana et Cadix. Autour d'eux on distingue des centres fondamentaux où le flamenco jouit d'un statut particulièrement favorable : Alcalá, Utrera, los Puertos, Sanlúcar, Morón, Arcos, Lebrija. Au-delà, on trouve deux zones plus excentrées. La première est constituée par la province de Huelva, une bonne partie des provinces de Cordoue et de Malaga et le nord de celle de Séville. On y pratique un flamenco d'estampille gitano-andalouse. La seconde, plus « méditerranéenne », est formée par les provinces de Grenade, Jaén, Murcie et Almería. C'est une zone où l'influence gitane reste forte mais où prédomine le *fandango,* dérivé des chants fondateurs.

L'axe central de l'apparition du chant flamenco passe donc par Séville-Jerez-Cadix. A Séville, le quartier de Triana comptait jusqu'à l'époque contemporaine une très forte concentration de Gitans. Ce fut un lieu très important de rencontres et de réunions où de nombreux styles de chants virent sans doute le jour. Par ailleurs, le premier chanteur véritablement répertorié dans les annales du flamenco, Tío Luis el de la Juliana, était de Jerez. Cette ville possède elle aussi un quartier gitan appelé Santiago. Enfin, Cadix et les ports qui l'entourent ont vu naître de grands interprètes comme « El Planeta » et « El Fillo ». Cette zone joua aussi un rôle essentiel de par sa situation géographique. En effet, port d'embarquement pour les Amériques, elle cristallisa les influences d'outre-mer dans les chants appelés *de ida y vuelta* (aller et retour).

Tout laisse à penser finalement que dans ce petit périmètre de Basse-Andalousie ce furent quelques indi-



Source : Revue *Autrement* : « L'Andalousie », série Monde, n° 38, 1989.



vidus, quelques familles d'origine gitane, qui opérèrent la synthèse entre les différentes sources d'influence et permirent au chant flamenco de voir le jour, tout au moins dans ses formes primitives. Au départ, la scène naturelle du chant et de la danse était constituée par le modeste foyer du paysan, la taverne du village ou du faubourg, ou encore le vaste horizon campagnard. Autrefois, les travaux champêtres constituaient un prétexte à la pratique du chant : laboureur, muletier, vendangeur manifestaient volontiers leurs états d'âme. Dans certaines régions de mines, ce fut plus tard aussi le cas des mineurs, ou encore des artisans et des ouvriers dans les faubourgs industriels des grandes villes. Si cette pratique a tendu progressivement à disparaître, les réunions intimes avec quelques amis dans le *patio* de la ferme ou de la maison, dans le bar ou l'auberge, sont encore très fréquentes. D'autre part, les différentes fêtes, familiales, sociales, votives et profanes, constituent toujours une occasion de se livrer et d'épancher ses sentiments. Mais, parallèlement à cet

art populaire qui continue à vivre dans son environnement propre, il existe un flamenco beaucoup plus artificiel, tributaire des normes du spectacle qui rendent aléatoire la qualité des prestations des interprètes.

III. — **Le flamenco hors de ses terres**

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, à l'époque des cafés-concerts, l'ère d'influence du flamenco s'est étendue, au-delà des provinces andalouses et des zones limitrophes, à d'autres régions d'Espagne comme la Castille, la Catalogne et les Asturies. Dans chacune de ces zones sont apparus des dérivés des structures musicales flamencas d'origine retravaillées par les traditions folkloriques locales. Dans ce nouveau cadre, les chants de base, et les formes gitanes en particulier, ne s'exportèrent pratiquement pas.

Après l'Andalousie, Madrid a toujours constitué le deuxième pôle de diffusion du flamenco. C'est d'ailleurs de la capitale que les spectacles montés dans les cafés, théâtres ou cabarets, s'expatrieront vers l'étranger. Centre de la vie et du pouvoir culturels, Madrid joue à l'époque moderne un rôle fondamental dans la propagation du flamenco et sa reconnaissance comme un art à part entière.

Au cours du XX^e siècle, le flamenco a progressivement élu droit de cité dans un grand nombre de capitales étrangères comme Paris, Londres, Rome, Le Caire, Athènes, New York, Buenos Aires, Mexico ou Tokyo. En Europe, en particulier, l'attirance pour le flamenco est inversement proportionnelle à l'urbanisation et à l'industrialisation. L'anticonformisme de l'art flamenco provoque l'intérêt de sociétés enfermées dans un fonctionnement cartésien et bureaucratique. Libérateur de pulsions, il est une véritable soupape de sécurité dans le monde moderne soumis à l'angoisse des lendemains.

En France, de nombreuses initiatives dignes d'intérêt ont été prises à partir des années 70 avec notam-

ment la création d'un grand nombre de *peñas*, clubs où les amateurs se retrouvent pour des activités et des spectacles de qualité qui réunissent généralement les meilleurs interprètes. Il est incontestable d'ailleurs que dans le domaine du flamenco, comme dans celui de la tauromachie, les Andalous nous regardent désormais avec respect et considération en nous ouvrant notamment les colonnes de revues spécialisées comme *Sevilla Flamenca, Candil,* ou *Taranto,* ce qui était pratiquement inconcevable il y a vingt ou trente ans. Aujourd'hui, des *peñas,* comme celles de Biarritz (« La Debla ») ou de Lille, des associations, comme « Flamenco en France » créée à Paris en 1979 et très active depuis, des villes comme Mont-de-Marsan et Nîmes, qui organisent en été des festivals de grande qualité, contribuent non seulement à la divulgation du flamenco dans notre pays, mais aussi à une meilleure connaissance de la société andalouse.

Chapitre II

BRÈVE HISTOIRE DU FLAMENCO

I. — Le chant primitif et ses origines

Ecrire l'histoire du chant flamenco est une tâche ardue en raison de l'énorme complexité de ses origines, des influences multiples qui le modèlent progressivement, de la maîtrise et de la fiabilité toujours aléatoires des sources de la tradition orale.

Dans le journal *Sevilla* du 12 décembre 1967, le grand chanteur Juan Talega déclarait que le vrai chant flamenco n'avait pas plus de deux siècles d'existence. Il se référait en cela à la véritable divulgation du flamenco entré effectivement dans sa période historique à la fin du XVIII^e siècle. Cependant, son temps de gestation fut incomparablement plus long et remonte certainement à de longs siècles.

C'est dans le creuset de l'Andalousie que se sont fondus au cours du temps les ingrédients orientaux : Indiens, Grecs, Byzantins, Perses, Arabes, Hébreux. Puis, cette matière première fut malaxée et modelée par les Gitans, sans doute en collaboration avec les Morisques[1], pour en arriver à la création de cette musique gitano-andalouse appelée flamenco. Les différentes civilisations qui passèrent ou s'installèrent en Basse-Andalousie contribuèrent à forger une expression singulière, à la croisée des influences byzantine,

1. Musulmans d'Espagne convertis, souvent par la contrainte, au catholicisme, à partir de 1499.

musulmane, juive, mozarabe et de la tradition andalouse elle-même. La symbiose parfaite entre toutes ces cultures explique l'originalité, la subtilité et la complexité du flamenco tel que les ancêtres andalous l'ont légué et tel qu'il nous apparaît encore aujourd'hui.

Cette rencontre de cultures *a priori* dissemblables semble se cristalliser prioritairement entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle, autour d'un même sentiment de misère et d'abandon, de peur et de persécution. Toute la mosaïque des désespérés, des révoltés, des marginaux, révèle un vécu commun sous la pression et la tutelle de lois et de gouvernements hostiles, ce qui permet d'expliquer la tolérance et la complicité entre Juifs, Morisques, Gitans et Andalous pauvres. Le flamenco devient ainsi progressivement un véritable moyen d'intercommunication entre des communautés vouées au même sort.

Les siècles qui précèdent son éclosion sont ceux d'une étape rituelle et souterraine durant laquelle la pratique du chant se fait sans doute dans la clandestinité. L'exclusion que vivaient les populations concernées devait susciter la peur et les inciter à la méfiance. La nécessité de se protéger des menaces de l'Inquisition et des pouvoirs établis peut ainsi expliquer que l'expression de leur douleur et de leur protestation soit restée si longtemps secrète et clandestine. Ce n'est qu'en 1783, avec la pragmatique sanction de Charles III qui adoucit sensiblement les mesures répressives et donc les conditions de vie des Gitans, que le flamenco va tout à coup faire irruption dans la vie publique.

Si l'on remonte maintenant à ce que nous avons appelé la préhistoire du flamenco, c'est-à-dire aux sources qui alimentent sa formation, il faut considérer d'abord le moment où l'Espagne devient chrétienne et adopte le rituel byzantin. L'intérêt premier de la musique byzantine est d'avoir pu contribuer à l'élaboration du chant grégorien qui, lui-même, aura son importance dans la constitution de certains chants de

base du répertoire flamenco. La musique populaire andalouse va connaître la forte influence de ces chants liturgiques jusqu'au XI^e siècle au moins par l'intermédiaire de l'Eglise mozarabe[1] liée aux Wisigoths. Le peuple participait alors aux cérémonies religieuses en interprétant des cantiques dont certaines caractéristiques sont aujourd'hui une des propriétés du flamenco. C'est notamment le cas des lignes mélodiques évoluant en courbes ascendantes et descendantes autour d'un thème central, homologiquement comparables aux arcs de la cathédrale Sainte-Sophie de Constantinople. Le culte orthodoxe lié à la civilisation gréco-byzantine a ainsi imprégné l'Espagne d'un orientalisme musical jusqu'à l'introduction de la liturgie romaine.

Une autre influence orientale très marquée dans la musique andalouse est celle qui relève de la tradition indo-perse. Sous la domination des Grecs, déjà, des artistes indiens étaient engagés pour se produire dans les fêtes. C'est surtout dans le domaine de la danse, des rythmes et de l'harmonie que l'art flamenco utilisera des éléments de l'art sacré de l'Inde. Ainsi, la danseuse flamenca ne manque pas de rappeler la danseuse indienne par ses attitudes, par les symboles magiques dessinés par ses bras et ses doigts, ou encore par les images de la joie ou du malheur qu'elle renvoie.

C'est le célèbre musicien Ziryab, en provenance de la cour de Bagdad, qui contribuera essentiellement à transmettre les très anciennes mélodies indiennes ainsi que la tradition persane, que l'on retrouve notamment dans les fameuses *tonás* andalouses ou bien encore dans la technique vocale si particulière du *cantaor* flamenco. Parallèlement, il ne faut pas oublier la grande importance de la musique arabo-musulmane durant toute l'occupation de l'Espagne, de 711 à 1492, d'au-

1. Mozarabes : chrétiens d'Espagne qui conservèrent leur religion sous la domination musulmane, mais adoptèrent la langue et les coutumes arabes.

tant qu'il s'agissait d'un art très prisé par la population. La parenté est souvent étroite entre ces chants et ces mélodies et les *polos, cañas, playeras,* du flamenco.

Ziryab (oiseau noir, en arabe) est certainement le premier grand ancêtre du flamenco. Né en 789, il se distingue très vite par ses dons de musicien. Après un exode forcé, il débarque en Andalousie en 822 pour y rester jusqu'à sa mort, en 852, sous le règne d'Abderraman II. Etabli à Cordoue, il y fonde un conservatoire et crée un millier de mélodies. On dit de lui qu'il avait réussi à en mémoriser plus de 10 000. D'autre part, Ziryab révolutionne le luth arabe, père de la guitare espagnole, en introduisant notamment une cinquième corde, en portant de quatre à sept le nombre de touchettes et en changeant la matière des cordes désormais en boyau.

On distingue donc clairement un axe indo-perse-andalou qui détermine en bonne partie la configuration du chant profond. Vers 950 de notre ère, l'historien arabe Hamzha ibn Hasan-el-Isfalini rapporte l'arrivée dans le royaume du roi perse Bahram Gur, quinze siècles auparavant, soit vers 550 avant Jésus-Christ, de 12 000 musiciens en provenance d'Inde. Ceux-ci étaient sans doute d'origine *rom*, c'est-à-dire Gitans. Ziryab, qui était d'origine perse, adopta très certainement ces mélodies dans son répertoire pour ensuite les répandre en Andalousie. Plus tard, lors de leur migration en Espagne, les Gitans retrouveront ainsi une musique qui leur est familière.

C'est dans la perspective de ceux qui voient dans le flamenco une forte influence arabe qu'il faut situer ceux qui lui trouvent une origine hébraïque. Comme dans l'hypothèse précédente et dans toutes les autres, il ne s'agit naturellement que d'une vérité très relative. Les Juifs ont incontestablement constitué en Espagne de fortes communautés depuis les débuts de l'ère chrétienne. Avant l'expulsion de 1492, Cordoue et Grenade étaient des centres importants du judaïsme hispa-

nique où les Juifs vivaient en bonne intelligence avec les Arabes et les Chrétiens, totalement intégrés dans le tissu économique, social et culturel du pays. Objectivement, il existe des similitudes possibles entre certains chants religieux comme le *Kol Nidreï* et certaines formes originales du flamenco comme la *saeta,* le *martinete,* ou la *siguiriya.* Maintenant, il est possible aussi que ces apparentes ressemblances proviennent du fait que le chant grégorien, déjà répertorié en Andalousie, dérive de la liturgie judaïque.

Le dernier apport que nous mentionnerons est évidemment gitan. Il mérite incontestablement un développement privilégié car il est fondamental même s'il est parfois sujet à polémique. En effet, certains ne voient dans les Gitans que des individus dotés d'un énorme potentiel d'adaptation. Tout commence entre le III^e^ et le II^e^ millénaire avant Jésus-Christ, lorsque dans la vallée de l'Indus, sur l'actuel territoire du Pakistan, se développe autour des centres de Mohendjo-Daro et Harappa, dans le Pendjab, une riche civilisation : c'est sur ce territoire que l'on peut situer les ancêtres des Gitans. Toutefois, vers 1500-1200 avant Jésus-Christ, les premières invasions aryennes vont restructurer l'organisation religieuse et sociale de l'Inde, en imposant notamment le système des castes. C'est sans doute l'origine de l'exode massif des Rom qui occupaient une catégorie inférieure dans cette classification et qui, désormais, vont nomadiser pour ne pas se soumettre aux nouveaux maîtres de la région. Les dates et les causes exactes de cette situation restent floues, mais on peut penser avec Fernando Quiñones que c'est entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle de l'ère chrétienne que ces populations vont entreprendre la lente traversée de l'Asie et de l'Europe en créant lors de leur périple des foyers de peuplement. De son côté, Teresa San Román propose une véritable route migratoire qui, partant de l'Inde, traverserait l'Afghanistan puis l'Iran. De là, certains nomades arriveraient à Byzance

par l'Arménie, et d'autres en Afrique du Nord par la Syrie et l'Egypte[1]. Ceci permettrait d'expliquer la présence de mots gréco-byzantins dans certains groupes gitans et de mots arabes dans d'autres.

Les Rom, communément appelés Gitans, pénètrent en Espagne par les Pyrénées et, dans leur énorme majorité, vont très rapidement gagner l'Andalousie où ils se trouvent avec la population des affinités culturelles que nous comprenons mieux maintenant. La date d'arrivée du premier groupe pourrait se situer en 1425 puisque c'est alors qu'Alphonse V d'Aragon ordonne par un sauf-conduit de laisser libres de mouvement Jean d'Egypte et le groupe qu'il conduit. Parallèlement, les Gitans continuent de quitter l'Inde puisque vers 1400 les soldats du chef turc Tamerlan s'emparent de Delhi et pourchassent les derniers Rom de la région.

Durant tout le XV^e^ siècle, les Gitans vont connaître une période de paix et de relative prospérité jusqu'au changement de la politique du royaume d'Espagne à l'égard des communautés errantes non chrétiennes. Durant cette période de calme et de convivialité, ils vont véritablement absorber ce folklore andalou aux si vieilles résonnances orientales, y greffer leurs propres traditions musicales et faire naître le chant profond qui est bien la résultante de cette rencontre entre les Gitans et l'Andalousie. Ce sont là deux entités complémentaires marquées par la mélancolie, le fatalisme et un certain sens tragique de la vie, ce qui explique que nulle part ailleurs qu'en Andalousie les Gitans pratiquent un chant comparable au chant flamenco. D'autant que, comme nous l'avons déjà souligné, il apparaît sans doute chez les nouveaux venus un sentiment

1. C'est de leur séjour en Egypte qui engendra la croyance de leur origine égyptienne qu'ils conservèrent le nom de *Gitanos,* mot qui provient de la déformation de *Egiptiano* en *Egiptano,* puis en *Egitano,* avant de donner *Gitano,* d'où le français *Gitan* et l'anglais *Gipsy.* Les Grecs appelaient les Egyptiens *Giphtoi* ou *Aigyptiaki.*

de redécouverte de leurs racines et de forte identification lorsqu'ils associent les formes musicales trouvées en Andalousie à celles de leur propre culture.

Bien que le flamenco ne soit pas la création exclusive des Gitans, comme l'affirment parfois certains gitanophiles convaincus, il nous faut les considérer toutefois comme les restaurateurs et les cristallisateurs incontestables de l'héritage culturel accumulé durant des siècles en Andalousie, qui se concrétise progressivement sous la forme de l'expression flamenca. Nous renverrons donc dos à dos ceux qui, comme Antonio Machado y Alvarez « Demófilo », Francisco Rodríguez Marín, Ricardo Molina ou Antonio Mairena, considèrent que les Gitans sont à l'origine des formes primitives du flamenco, jugement qui loin d'être infondé n'en apparaît pas moins excessif, et ceux qui comme Domingo Manfredi Cano optent pour un « andalousisme » primaire et simpliste. La vérité historique est sans doute à mi-chemin et l'on peut raisonnablement envisager une lente transition entre le substrat folklorique andalou constitué de *romances,* chansons et danses populaires, qui donnèrent les *corridos* ou *romances gitanos,* et les *tonás* gitanes du chant profond. On peut donc penser à une évolution progressive et insensible des rythmes et chansons populaires andalouses vers une « gitanisation », c'est-à-dire le passage à ce que l'on appellera le « flamenco » lorsque ces nouvelles formes entreront dans le domaine public.

II. — L'Age d'Or et les cafés-concerts

Si l'on prend la pragmatique sanction de Charles III de 1783 comme origine de la reconnaissance sociale du flamenco, celui-ci n'a donc à ce jour qu'un peu plus de deux siècles d'existence. Après une période de consolidation autour de quelques figures légendaires, dont celle de Tío Luis el de la Juliana, de ces formes intimistes que furent les *tonás,* le chant devient peu à peu

un spectacle que l'on pratique dans des salles réservées à cet effet sous le nom de *Cafés de Cante*. Ces établissements se développent à un rythme soutenu entre 1850 et 1920, d'une part afin de répondre à la mode du *costumbrismo*[1] andalou liée au mouvement romantique, d'autre part en raison d'un phénomène alors généralisé en Europe : l'apparition de cafés qui proposaient des spectacles musicaux à leurs clients. Au-delà du simple divertissement, ceux-ci cherchaient aussi à y satisfaire une curiosité artistique et culturelle.

Le premier de ces établissements dont il reste une trace écrite fut celui fondé en 1842 dans la rue Lombardo de Séville. Ces cafés devinrent très vite des centres décisifs dans la propagation du flamenco et la promotion des artistes. Leur nombre et leur rôle stagnèrent dans le premier tiers du XX^e^ siècle, puis ils disparurent définitivement dans les années 40.

Dans l'analyse chiffrée qu'il propose, Manuel Ríos énumère de façon non exhaustive un total de 63 cafés répartis sur 12 villes : 12 à Séville, 5 à Jerez, 3 à Cadix, 4 à Puerto de Santa María, 5 à Malaga, 1 à Grenade, 18 à Madrid, 1 à Barcelone, 1 à Bilbao, 1 à Cordoue, 1 à La Unión et, curieusement, 11 à Carthagène. Cette liste, partielle et partiale, n'est qu'indicative. En tout état de cause, toute l'Andalousie est pleine de ces lieux publics où l'on vient s'encanailler au contact d'une esthétique populaire encore rude. On peut même affirmer que durant l'Age d'Or de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, pas une ville andalouse ne manque de ce type d'établissement. La ville minière de La Unión, par exemple, vit alors une période de splendeur digne de l'Ouest américain. La population vient consommer au café-concert une partie du fruit de son dur labeur, et José Blas Vega en répertorie 16 dans la même rue.

1. *Costumbrismo :* description des aspects pittoresques et typiques de la réalité d'une région d'Espagne. La survivance du passé et de la tradition, la « couleur locale », est privilégiée dans cette peinture de mœurs.

Les plus grands cafés disposent d'une salle de spectacle et de cours intérieures *(patios)* destinées à un public souvent plus averti. C'est le cas notamment de l'itinérant « Théâtre Colón » ou du « Café del Conde » de Jerez. Dans ces salons, théâtres ou cafés, plusieurs représentations sont proposées chaque jour, après quoi les artistes continuent leur prestation auprès d'un public très restreint de gens aisés qui les rétribuent individuellement. Généralement, la vaste salle de spectacle est décorée d'affiches, typiques et pittoresques, et de miroirs. Sur l'estrade on retrouve un ou deux guitaristes, les danseurs et les danseuses, les chanteurs qui accompagnent la danse et les chanteurs solistes qui s'accompagnent eux-mêmes à la guitare. C'est l'époque où, grâce à l'apparition de la scène, la danse prend de l'importance car elle se prête mieux à la communication avec le spectateur.

Le grand chanteur « Pepe » el de la Matrona rappelait un jour qu'au début du XIX^e^ siècle le flamenco n'était connu que par les Gitans et dans les faubourgs des villes. Il n'est donc pas surprenant que ce soit un *Payo*[1] éclairé, Silverio Franconetti, qui mène à terme cette véritable révolution culturelle qu'est la diffusion du genre hors des groupes gitans et des quelques initiés de l'époque. Populariser et faire reconnaître cette expression musicale qui n'est donc pas encore accessible à tous pour les raisons historiques que nous avons analysées est l'objectif majeur de Franconetti. Pour ce faire, il utilise plusieurs recours sans pour autant dénaturer l'essence même du chant. On peut considérer que son apport majeur consiste à adoucir la nature primitive et sauvage du cri en introduisant un certain nombre d'ornements, de fioritures auxquels le public est sensible car il les retrouve dans la *zarzuela*[2]

1. *Payo :* non-Gitan.
2. *Zarzuela :* genre dramatique espagnol proche de l'opérette où les couplets chantés alternent avec les dialogues.

très en vogue à l'époque. Par ailleurs, en jouant sur la mélodie, il donne au chant une couleur plus dramatique que tragique.

Pour réussir dans son entreprise, Silverio Franconetti tente l'expérience des cafés-concerts. Il crée tout d'abord, en association avec Manuel « el Burrero », un établissement qui devient très rapidement populaire à Séville. Puis il se sépare de son associé et fonde le très célèbre « Café de Silverio », dans la rue Rosario, où se produisent les grandes figures de l'époque et où sont pratiquement édictées les normes du flamenco. Inauguré vers 1885, l'établissement occupe un *patio* sévillan traditionnel orné d'une fontaine centrale, de colonnes d'architecture *mudéjare*[1] et de carreaux de faïence émaillée. Au centre de la cour sont dressés l'estrade et le comptoir destiné à la vente des boissons, entourés de tables et de chaises. A l'étage, une galerie permet la communication entre les différentes pièces réservées à la clientèle de luxe.

La pratique du flamenco s'inscrit dès lors dans un nouveau cadre socio-économique dont le tissu est épais et complexe. La professionnalisation des interprètes soumet ceux-ci aux lois du marché et fait de leur art un objet de consommation. Devenus dépendants de ces entrepreneurs du spectacle que sont les propriétaires des salles où ils se produisent, ils bénéficient progressivement d'un véritable statut d'employé. Souvent attachés à un établissement particulier, ils ont parfois le droit d'alterner avec d'autres artistes. Parfois aussi, les organisateurs se mettent d'accord sur les jours et les heures des spectacles pour ne pas entrer en concurrence, ce qui est notamment le cas au moment de la rivalité entre Antonio Chacón et « Fosforito ». Il est clair que dès lors le virage est définitivement pris vers

1. *Mudéjar :* se dit de l'art qui s'est développé en Espagne après la Reconquête chrétienne, du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, et qui est caractérisé par l'emprunt de certaines techniques et formes décoratives arabes.

une mercantilisation et une massification du flamenco qui ont leurs avantages et leurs inconvénients. Tandis que se développe désormais un processus de reconnaissance de la dignité de l'artiste, la nécessité pour celui-ci de se singulariser et de se démarquer de la concurrence passe par une recherche de nouvelles formes, pas toujours orthodoxes ni de bon goût, qui peuvent contribuer à altérer l'authenticité originelle. Dans la passion naissante pour un art qui devient populaire, l'amateurisme initial cède donc le pas à la professionnalisation. Toutefois, dans un premier temps, ce sont surtout les *Payos* qui font fonctionner le système, car les Gitans se refusent généralement à entrer dans cette nouvelle dépendance. Ce qui explique que, parallèlement aux cafés-concerts, le chant est toujours pratiqué dans l'intimité du foyer ou lors des cérémonies et des fêtes, libre de la pression exercée par la loi de l'offre et de la demande.

Domingo Manfredi précise que le flamenco devient un problème lorsque Franconetti persuade un tonnelier de Jerez de venir interpréter dans son café ce qu'il chante en travaillant en échange d'un salaire trois fois plus important. Les files des chanteurs et des danseuses grossissent alors et, de plus en plus, ceux-ci se spécialisent dans une forme ou un style particuliers. C'est véritablement l'Age d'Or du flamenco grâce notamment au talent exceptionnel de « El Fillo », « El Nitri », Frasco el Colorao, « El Pelao », Enrique el Mellizo, Cagancho, « La Serneta », « La Andonda », « El Loco Mateo », Romero el Tito, « El Lebrijano », Joaquín el de la Paula, Juan Breva, Antonio Chacón, « Fosforito » et Manuel Torre. Néanmoins, une antinomie fondamentale apparaît entre la nature profonde du flamenco et sa pratique dans les cafés-concerts où l'artiste doit se produire à heures fixes, sur un programme souvent déterminé à l'avance, devant un public peu initié et qui ne se prête pas forcément à la communication indispensable pour que surgisse l'émotion. Cette situa-

tion est en effet contraire à la nature même des danses et des chants profondément rebelles, intuitifs, émotionnels, dont l'interprétation doit être sans cesse une recréation. Il nous faut donc relever une part de mystification dans cette ouverture au grand public. Elle se traduit notamment par une éviction progressive, mais rédhibitoire, des chants de base, les *tonás*, et de leurs dérivés : *deblas, carceleras, martinetes,* qui disparaîtront définitivement avec l'époque suivante dite de l' « opérisme », et elle se manifeste aussi par la diminution sensible du nombre d'artistes gitans et l'augmentation simultanée de celui des *Payos.* Sans entrer dans la polémique stérile, les débats byzantins sur l'authenticité et la décadence du processus ou les jugements de valeur des formes musicales dites flamencas, on observera toutefois que l' « ennoblissement » du substrat d'origine au temps des cafés-concerts a conduit à cette situation intermédiaire de synthèse ou d'altération suivant les cas. On peut toutefois se demander si la quête forcenée de l'authenticité et le respect de l'intégrité absolue des formes originales n'auraient pas conduit rapidement, sans cette phase des cafés-concerts, à leur extinction définitive et à leur oubli par la mémoire collective. Comme l'écrit Eric Pérez, l'apparition du professionnalisme a sans doute permis de sceller définitivement les fondations de cet art populaire andalou que l'on appelle flamenco.

III. — L'époque moderne et le passage à la scène : théâtralisation et « opérisme »

Au début des années 20, des signes manifestes de dégradation alertent les amateurs éclairés. Ceux-ci s'inquiètent de plus en plus de la décadence qui menace cette fois pour de bon avec ce qu'on appelle déjà l' « opéra flamenco ». Cette préoccupation concerne notamment les intellectuels de toute l'Es-

pagne, parmi lesquels Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca. C'est alors que naît l'idée d'un concours qui pourra permettre de faire le bilan des forces vives et de remettre à flot le flamenco authentique. Les organisateurs, avec à leur tête le musicien Manuel de Falla, se mettent en quête d'interprètes non professionnels et ils parcourent les villages et les quartiers les plus populaires d'Andalousie. Cependant, le peuple andalou ne s'intéresse pas à la démarche et reste passif. Pour l'anecdote, retenons que les vainqueurs du concours, tenu à Grenade en 1922, sont le très jeune Manolo Caracol et Diego Bermúdez Cala « El Tenazas » qui n'ont eu aucune peine à émerger d'un ensemble terne et médiocre. Si les résultats de l'opération sont discutés pour leur maigreur, il faut pourtant lui reconnaître son caractère pionnier, revendicateur et, malgré tout, sensibilisateur.

A vrai dire, quelques personnalités très fortes occultaient depuis le début du siècle la crise qui couvait. Manuel Torre et Antonio Chacón occupaient l'avant-scène du flamenco dans des registres pourtant dissemblables et ils servirent en quelque sorte de transition entre la fin de l'époque des cafés-concerts et la période de renaissance qui débuta dans les années 50, mettant ainsi entre parenthèses l'épisode fort discuté de la théâtralisation du flamenco des années 20 à 50.

Né en 1878 dans le quartier gitan de San Miguel, à Jerez, Manuel Torre, de son vrai nom Manuel Soto Loreto, fit ses premiers pas d'artiste dans le café-concert « Vera Cruz » de sa ville natale. Plus tard, il s'installa à Séville où il se produisit dans des établissements comme le « Novedades ». Il disparut en 1933, seul et dans la misère. Manuel Torre devint vite célèbre pour ses frasques et ses extravagances. Ignorant les conventions sociales et ne respectant pas ses engagements, il se rendit souvent antipathique. Toutefois, ce personnage énigmatique doit être considéré, selon les

divers témoignages rapportés par ceux qui le fréquentèrent, comme un artiste d'exception particulièrement soumis aux caprices du *duende* et de l'inspiration. Tour à tour génial ou lamentable, il restera sans doute dans les annales du chant comme un des plus grands interprètes de *siguiriyas* de tous les temps.

A la même époque, Antonio Chacón peut être considéré objectivement comme un véritable intermédiaire entre l'Age d'Or et le passage à la scène. Cette période fut marquée par la conquête d'un public toujours plus vaste mais non initié à la culture flamenca, et ce cycle de vulgarisation de l'art flamenco connut peu après son apogée avec « Pepe » Marchena. Comme le fait remarquer Angel Alvárez Caballero, trois *Payos* : Silverio Franconetti, Antonio Chacón et « Pepe » Marchena, furent ainsi les protagonistes de cette évolution décisive entre 1850 et 1950.

Antonio Chacón, comme Manuel Torre, naquit à Jerez en 1869 et mourut à Madrid en 1929. Après une longue période d'apprentissage dans les cafés d'Andalousie, il partit pour Madrid où il réussit une brillante carrière. Doté d'une voix de ténor, il se vit limité dans un certain nombre de styles, surtout dans les chants aux sonorités gitanes, ce qui le poussa à développer avec intelligence et un succès certain la voix de tête et la technique du fausset, en particulier dans l'interprétation de la *malagueña* et des chants appelés *de ida y vuelta*[1], comme la *milonga* et la *colombiana.* Peu avant la première guerre mondiale, Antonio Chacón fut engagé par le théâtre San Martín de Buenos Aires, ce qui l'incita à accentuer le lyrisme de son interprétation en s'inspirant à la fois de la *zarzuela* espagnole et de l'opéra italien et lui conféra l'appellation de « *divo* du chant flamenco ».

1. Chants *de ida y vuelta :* il s'agit de l'adaptation flamenca de certaines musiques folkloriques d'Amérique latine, elles-mêmes sujettes au syncrétisme engendré par la colonisation.

Tout ceci ne faisait qu'annoncer la franche décadence que devait connaître le flamenco durant les années noires 1920-1950 sous le nom d' « opéra flamenco ». Cette association lexicale pour le moins incongrue met l'accent sur le paradoxe du phénomène. En effet, l'opéra est, par définition, aux antipodes du flamenco. Œuvre théâtrale mise en musique, composée d'une partie orchestrale et d'une partie chantée répartie entre le récitatif, les airs, les ensembles (duos, trios, etc.) et les chœurs, l'opéra est un genre sophistiqué, précieux et ostentatoire créé au XIX^e siècle par et pour la bourgeoisie. Cette définition ne met pas en cause les qualités musicales et esthétiques intrinsèques de l'opéra mais souligne l'aberration de son association avec le flamenco qui réduit celui-ci au rôle d'adjectif. Caballero Bonald voit dans l'apparition de l'expression une explication administrative : l'opéra, officiellement protégé, payait alors moins d'impôts et de taxes que les autres types de spectacles. Quelles que soient les raisons de cette incorporation du flamenco à un spectacle théâtral, celle-ci ne pouvait que conduire à une forte altération de ses valeurs et de ses règles.

Dans la foulée du Concours de Grenade, des spectacles typiques de l' « opérisme » furent montés dans divers théâtres, qui mirent en vedette Manolo Caracol et « El Tenazas ». Mais c'est surtout « Pepe » Marchena, né dans la localité du même nom en 1903 et mort à Séville en 1976, qui s'inspira abondamment des modifications simplificatrices d'Antonio Chacón pour devenir le véritable leader et l'inspirateur de cette forme dégradée du flamenco qui obtint beaucoup de succès en Espagne et à l'étranger. En 1921, il se présenta à Madrid et ce fut le début d'un règne de plus de trente ans qui correspondit à la période dramatique de la déchirure espagnole et de la guerre civile. Dans cette époque triste et violente qui durera jusqu'au sursaut des années 50, l' « opéra flamenco » et les mélodies acidulées de « Pepe » Marchena trouveront un public

tout acquis à la cause du sentimentalisme larmoyant, véritable anesthésiant social. Ce sont alors de longues années de stagnation, ou tout au moins de médiocrité, où la véritable création fait place à la facilité, à la banalisation et à une certaine vulgarité. Le flamenco ainsi popularisé devient un aimable divertissement, superficiel et artificiel.

Les transformations apportées par « Pepe » Marchena sont de différentes natures. Elles sont d'abord d'ordre circonstanciel et concernent les décors et les costumes, qui deviennent baroques, ou la position en scène : le chanteur se tient désormais debout. D'autre part, le goût pour l'instrumentation conduit Marchena à donner à l'orchestre un rôle essentiel qui supplante celui de la guitare et annule la sobriété du chant, et porte donc atteinte à sa force d'expression. Par ailleurs, la décadence des couplets est patente. Sous couvert de « stylisation », les romances mélodramatiques se substituent à la force de la thématique flamenca traditionnelle. Enfin, le (mauvais) *fandango* devient le roi du genre. De la sorte, et comme le rappelle González Climent, l' « opéra flamenco » ne se contente pas de dénaturer les formes originelles du flamenco, il coupe le fil conducteur de la tradition, et le chant devient finalement anecdotique.

Toutefois, il faut reconnaître que la toile qui était en train d'étouffer le flamenco en l'enfermant dans la médiocrité fut salutairement déchirée, à la mort de Manuel Torre, par quelques artistes qui purent ainsi se substituer à lui et sauvegarder l'héritage. Ceux-ci avaient pour nom Manolo Caracol, Juan Talega, Fernández Vargas et, surtout, Tomás et Pastora Pavón. En attendant la relève des années 50, ils résistèrent, parfois difficilement, à l'appel des sirènes.

Les années 30 à 50 furent certainement celles de Tomás Pavón qui éclipsa, par la qualité et le sérieux de son art, tous ses rivaux de l' « opérisme », et Marchena en particulier. Il se fit le continuateur de l'œuvre

de Manuel Torre par son classicisme, la profondeur de ses interprétations et la pureté d'un chant d'inspiration gitane. Il contribua en particulier à restaurer un certain nombre de styles qui étaient passés aux oubliettes comme la *toná grande* et la *debla.* Décédé en 1952, il laissa le flambeau à sa sœur qui porta très haut l'étendard du chant authentique et gagna très vite l'estime et la ferveur du public qu'elle conserva jusqu'à sa mort en 1969. Pastora Imperio, l'inoubliable « Niña de los Peines », fut un rouage très important dans l'évolution du flamenco, car elle opéra la synthèse entre la tradition du XIX^e^ siècle et toutes les formes modernes, y compris les plus discutables. Malgré quelques faiblesses vite dominées, elle aussi sut résister à la facilité du « marchénisme ». Chanteuse encyclopédique, elle fut la femme qui marqua le plus l'histoire du flamenco.

Enfin, on ne peut clore l'histoire de cette période trouble et agitée sans mentionner la personnalité de Manolo Caracol, une des plus grandes figures du chant flamenco contemporain, ambiguë et hétérodoxe. Né à Séville en 1909 et vainqueur du Concours de Grenade treize ans plus tard, cet artiste d'exception fit une très longue carrière qui lui permit de participer, jusqu'à sa mort en 1973, au renouveau du chant, après être passé lui aussi par la théâtralisation du genre, tout en y laissant la marque de son génie, en particulier lors de ses duos avec la danseuse Lola Flores.

IV. — **Les tendances actuelles**

C'est à partir de la fin des années 50 que, peu à peu, l'art flamenco va revenir à ses bases et données fondamentales, non pas pour s'enfermer dans un passéisme nostalgique et réducteur, mais afin de retrouver les sources qui permettront à l'imagination créatrice de repartir de l'avant. A cet égard, les années que nous avons vécues depuis doivent être considérées comme très prolifiques et encourageantes pour l'avenir. Grâce

à quelques artistes têtus, l'aventure publique du flamenco a pu ainsi renouer avec les canons et les normes d'un académisme de bon aloi, garant de l'authenticité et de la sincérité, qui sut résister aux pressions extérieures. De telle sorte que, paradoxalement menacée par son succès international, l'expression flamenca n'en connaît pas moins aujourd'hui une époque extrêmement favorable, pleine de riches innovations qui sont le témoignage de son dynamisme et de sa vitalité.

Ce renouveau de l'expression flamenca nous semble passer aussi par un approfondissement de la relation entre l'interprète et le récepteur de son message. Le fossé s'est réduit considérablement lorsque, délaissant les stéréotypes et les artifices du théâtre, l'art flamenco s'est remis en quête d'une esthétique et d'une expression adaptées à de nouvelles réalités historiques, sociales et culturelles, afin de fuir le mimétisme et la répétition systématique et remettre l'expression flamenca au contact de son environnement. Aujourd'hui, le flamenco a trouvé un public et un destinataire qui le vivent de l'intérieur, avec des limites de compétence certes, mais surtout avec respect, attention et intérêt. Prenons simplement pour preuve le succès et la fréquence des récitals où, sur une scène sobre et dépouillée, le *cantaor* accompagné du seul guitariste peut tenir en haleine durant plus de deux heures un public passionné et enthousiaste.

Nous donnerons simplement quelques exemples de ce regain d'intérêt qui se manifeste dans les concours, les conférences, les hommages, les publications, les enregistrements, les créations d'institutions, etc. En 1956, le premier Concours national de Cordoue permet la découverte d'une voix étonnante : celle de « Fosforito ». L'année suivante, Juan Talega, un *maestro* venu d'autres temps, et la talentueuse Fernanda de Utrera triomphent à Cordoue. On crée à Jerez une chaire de flamencologie puis, plus tard, une *Fondation andalouse du Flamenco.* En 1958 paraît chez Hispavox

l'*Antología del Cante Flamenco*[1] qui obtiendra un énorme succès. C'est aussi l'époque du développement des *peñas*, ou cercles flamencos, puis du retour au rite de *La Llave de Oro* avec celle attribuée en 1962 au Gitan Antonio Mairena. En 1963, ce dernier publie en compagnie de Ricardo Molina *Mundo y formas del cante flamenco,* considéré depuis comme un ouvrage de référence. Parallèlement, de nombreuses études monographiques et encyclopédiques[2] sont menées à terme qui vont constituer, avec le travail d'anthologie discographique entrepris par ailleurs, la mémoire du flamenco. Significativement, c'est aussi le moment où l'on commence à reparler de Antonio Machado y Alvarez « Demófilo », père des frères Machado, intellectuel incontournable pour l'histoire du flamenco au XIX^e^ siècle. On terminera cette brève énumération en citant aussi la reconnaissance officielle d'associations gitanes et l'apparition du journal *Nevipens Romani (Nouvelles gitanes)* où les *Kalés* exposent leurs problèmes et leurs revendications.

Avec cette reconnaissance institutionnelle, sociale et culturelle, il est clair que le statut économique de l'artiste flamenco se trouve singulièrement modifié. Ses prétentions financières sont désormais celles de tout autre artiste, et souvent même supérieures, et sa carrière est gérée par un représentant artistique. Certains jouissent d'une notoriété internationale appréciable, particulièrement dans le domaine de la guitare qui connaît depuis une vingtaine d'années une période faste de plein renouveau et d'enrichissement.

Il est indéniable que dans cette discipline, la technique, l'inspiration et la création n'ont jamais été aussi complexes et variées. Parmi les guitaristes de ces dernières années, nombreux sont ceux qui accèdent même

1. Il faut citer aussi l'*Archivo del Cante Flamenco* réalisé par J. M. Caballero Bonald et publié en 1968 chez Vergara sous la forme de cinq disques longs.
2. Se reporter à la bibliographie.

au rang de *maestros.* Nous citerons simplement El Niño Ricardo, Diego el del Gastor ; plus près de nous, le maître de Grenade Manuel Cano ; enfin, les deux grandes figures actuelles : Manolo Sanlúcar et le génial et révolutionnaire Paco de Lucía au style musical très original fait de passion, de force et de tendresse, à la technique inégalée, à l'inspiration inépuisable. L'harmonie, la mélodie et, surtout, le rythme constituent chez Paco de Lucía un véritable langage personnel et sont un apport fondamental pour le flamenco.

Dans le domaine de la danse, l'évolution est moins patente car l'influence du ballet des années précédentes reste très forte. Cependant, un couple se dégage dans les années 80, dont l'apport dans ce domaine sera comparable à celui de Paco de Lucía pour la guitare. Cristina Hoyos et Antonio Gades possèdent eux aussi une technique magistrale qu'ils mettent au service d'une vocation dramatique et d'un pouvoir expressif remarquables. Il faut toutefois reconnaître que ces qualités sont plus facilement exprimées dans la trilogie cinématographique tournée en collaboration avec le réalisateur Carlos Saura : *Bodas de sangre, Carmen, El amor brujo.* Curieusement, c'est là que Gades et Hoyos donnent la pleine mesure de leur talent en retrouvant la tension dramatique que la scène leur fait perdre. Parallèlement, il nous faut mentionner aussi le rôle prépondérant joué dans le *baile* par Mario Maya.

Le chant voit dans cette période faste l'éclosion de nombreux interprètes de très grande qualité, à la fois Gitans et *Payos* : Terremoto de Jerez, Fernanda et Bernarda de Utrera, « Fosforito », Enrique Morente, « Chocolate », José Menese, « El Lebrijano », et d'autres comme « El Cabrero », Calixto, Luis de Córdoba, José Mercé, Carmen Linares, « El Pele », qui ouvrent des perspectives intéressantes. Nous accorderons une mention spéciale à un artiste unique : le Gitan « Camarón de la Isla », récemment disparu, dont nous brosserons le portrait plus loin.

De nos jours, on ne peut se pencher sur le flamenco sans évoquer le « pseudo-flamenco » qui fait son apparition dans les années 60 et connaît actuellement un succès incontestable. Ce qui caractérise ce flamenco commercial, c'est son ouverture sur les autres cultures musicales. Ce processus très enrichissant doit toutefois être parfaitement maîtrisé pour qu'il ne se transforme pas en une nouvelle dépendance. Sans tomber dans le repli frileux et les thèses purificatrices qui nieraient que le flamenco n'est fait que d'apports hétérogènes qui ont finalement contribué à sa singularité, on est en droit de manifester une certaine méfiance à l'égard des produits parfois frelatés de la musique anglo-saxonne et de son pouvoir d'assimilation. Depuis plusieurs années déjà, de nombreux groupes de « flamenco-fusion », de « flamenco-rock » ou encore de « flamenco progressiste » ont vu le jour. On pourrait citer *Ketama, Fragua, Cal y Canto, Pepe Nieto, Los Chorbos, Smash, Pata Negra, Mano Negra* ou, en France, les *Gipsy Kings.* Dans tous ces cas, on prétend intégrer au flamenco des éléments du jazz, du rock, de la salsa ou de la *pop music* et on se retrouve ainsi bien loin des préceptes et du dogme « mairéniens ».

Après tant d'années de clandestinité, de souffrances, d'humiliations et d'erreurs de parcours, le flamenco finit par devenir universel car sa symbolique a franchi les limites de l'Andalousie. Doit-on s'en réjouir ou doit-on le regretter ? Seul l'avenir sera juge. Dans l'immédiat, il est sûr que cette ouverture est un gage de liberté recouvrée et donc un formidable potentiel de création. Comme nous le disions en introduction, il faudra se méfier quand même de l'immense pouvoir de simplification et donc d'appauvrissement des réseaux de diffusion commerciale, de l'industrie du disque en particulier, toujours capables de gommer les aspérités culturelles et d'aseptiser un produit pour le rendre compétitif. Le détournement à des fins commerciales reste un danger.

DEUXIÈME PARTIE

CARACTÉRISTIQUES DE L'ART FLAMENCO

Chapitre III

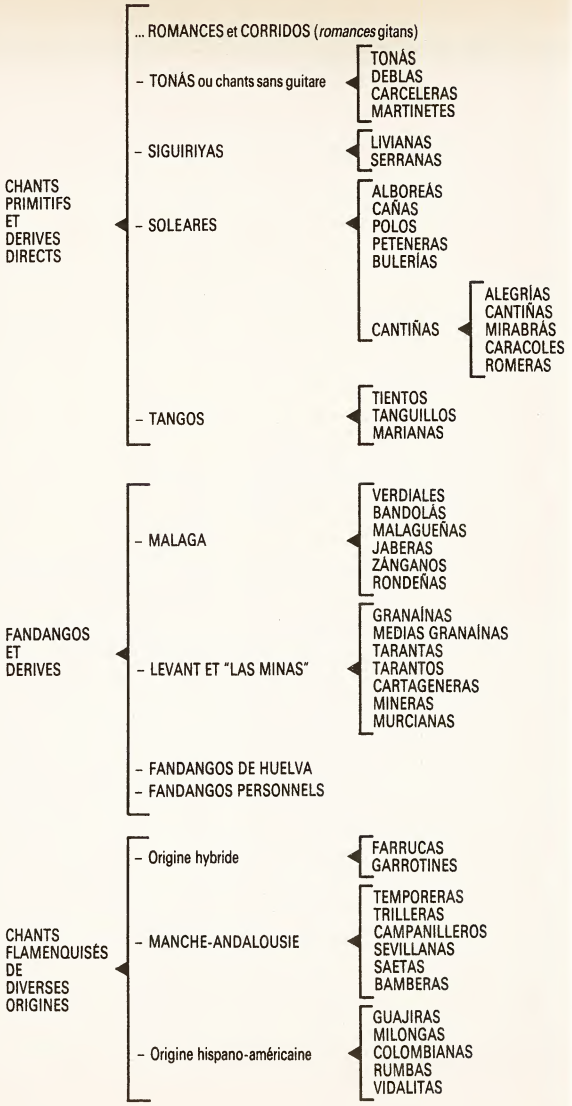
UNE TYPOLOGIE DU CHANT FLAMENCO

I. — Les chants de base ou chants primitifs

Les *tonás* constituent la source la plus pure et la plus lointaine où se nourrit le flamenco. Les seuls antécédents des *tonás* dignes d'être pris en considération sont sans doute les *romances* ou *corridos,* qui sont les chansons populaires espagnoles les plus anciennes conservées par la tradition orale. Adaptées et chantées par les Gitans andalous, elles peuvent être considérées comme les styles les plus primitifs du flamenco d'où, postérieurement, auraient surgi les *tonás*, premier style clairement différencié et identifié du chant flamenco.

Mais en quoi consistèrent les *tonás* avant leurs premières apparitions publiques à la fin du XVIII^e^ siècle ? D'après les travaux de José Blas Vega, sans doute l'analyste et le chercheur le plus rigoureux dans ce domaine, on peut affirmer que les *tonás* eurent une fonction vitale aussi bien à l'origine qu'au cours du

Arbre généalogique du chant flamenco



développement postérieur des chants flamencos. Ce sont les plus anciens et l'on pense qu'ils se formèrent à partir de restes de chansons traditionnelles ou populaires appelées *tonadas* qui existaient disséminées sur toute la géographie folklorique de l'Espagne. La *toná* aurait donc été la forme flamenquisée, andalouse ou gitane, du mot castillan *tonada.*

Les *tonás*, chants qui basent leur structure métrique sur des strophes de quatre vers octosyllabiques, dont le 2e et le 4e sont assonancés, doivent donc être considérées comme la forme génératrice du chant flamenco.

Les indices qui pourraient faire référence à leur origine et à leur évolution postérieure sont vraiment minimes. Cependant, tout laisse supposer que l'on commença à les chanter sans doute vers 1750. En 1775 vivait déjà celui qui passa à l'Histoire comme le premier grand spécialiste de ces chants. On sait seulement de Tío Luis el de la Juliana qu'il était originaire de Jerez et porteur d'eau.

Jerez de la Frontera et le quartier sévillan de Triana sont considérés comme les berceaux des chants par *tonás*. Toutefois, si l'on conserva dans Triana toute la saveur archaïque des *tonás*, ce fut à Jerez qu'elles connurent le processus évolutif qui conduisit à l'apparition d'un nouveau style : les *siguiriyas.*

Les Gitans prétendaient qu'au temps de la domination des *tonás* celles-ci étaient au nombre de 33, ce qui correspond bien sûr à l'âge de la mort du Christ. Cependant, « Demófilo », le père des frères Machado, proposa en 1881 un rapport détaillé dans lequel il n'en apparaît que 26. Du temps de Silverio Franconetti, on parlera « des 18 *tonás* ». Puis, au cours du xxe siècle on passera à 7, avant d'en arriver à 3 au cours de ces dernières années : la *toná grande,* la *chica* et celle « du Christ ».

Le terme de *toná* regroupe génériquement tous les chants sans guitare. Ceux-ci, pour des raisons simples et logiques comme le lieu où ils étaient interprétés : la

prison ou la forge, ou encore la simple thématique de leurs couplets, prirent le nom de *carceleras* (du nom de la prison en espagnol) et de *martinetes* (du nom des soufflets qui alimentent en air le feu de la forge).

Parmi toutes les *tonás* ou chants sans guitare, la *debla* est le plus énigmatique et le plus mystérieux. La signification du mot *debla* en gitan : « déesse », contribue à renforcer la légende qui entoure ce chant. Blas Vega estime qu'en marge de cette légende, la *debla* n'est qu'une ancienne *toná* que chantait Blas Barea et que c'est en raison de déformations phonétiques et étymologiques très fréquentes en Andalousie que son nom a pu dériver vers le mot « de-Bla », en référence à son interprète. On dit de cette *toná* qu'elle était la plus difficile à interpréter, et il est fort probable que sa forme primitive ait disparu avec le temps. Actuellement, le seul témoignage valable que nous ayons est celui de la *debla* qu'interprétait le grand maître sévillan Tomás Pavón. Reste à savoir s'il s'agissait d'une fidèle transmission ou d'une réélaboration. Ce qui est certain, c'est que depuis Tío Luis el de la Juliana de grandes voix ont rendu hommage au chant flamenco par les *tonás* : « El Planeta », « El Fillo », « El Nitri », Frasco el Colorao, « La Junquera », Juanelo, Manuel Molina, Perico Frascola, « El Loco Mateo », les Cagancho, Silverio Franconetti, Manuel Torre, Antonio Mairena, etc.

Nous terminerons cette rapide description des chants les plus ancestraux par un extrait des paroles de la *Toná Grande* de Tío Luis, premier rai de lumière dans la nébuleuse du flamenco et fondement, sans doute, de tout le *cante jondo* :

> Yo soy como aquel buen viejo
> que está en medio del camino;
> yo no me meto con « naide »...
> « naide » se meta conmigo.

Les *siguiriyas* constituent, d'un point de vue chronologique, le second grand noyau générationnel du fla-

menco. Nombreux sont ceux qui ont relevé l'importance vitale de ce chant. Manuel Ríos Ruiz parle, par exemple, du « temple sonore du chant flamenco » et dit que : « angoisse, tragédie, lamentation, cri perçant et déchirant » définissent la *siguiriya.* Elle renferme tout le mystère de l'âme gitane et toute la peine de l'Andalou marginalisé. Ses couplets abritent la douleur de tout un peuple.

La *siguiriya* est un chant terriblement fort, chargé d'un profond dramatisme et d'un pathétique mystère. C'est un des chants les plus difficiles en raison de l'énorme variété de nuances qu'il possède et de la connaissance qu'il exige du chanteur afin d'en dominer les difficultés. Manuel Ríos Ruiz dit à propos de cette difficulté d'interprétation : « Chanter par *siguiriyas* est fondamental. Dans cet exercice, les voix culminent ou s'écroulent. Pour celui qui l'interprète avec succès, la *siguiriya* est source de la plus grande des satisfactions. »

La *siguiriya* transcrit simplement les plaintes de l'âme, les cris les plus perçants et authentiques de l'homme blessé par son destin. Comme le précisait magistralement la chanteuse gitane Tía Anica la Piriñaca, c'est un chant qui donne le goût du sang. Cette désolation est exprimée par des couplets de quatre vers dont les deux premiers et le troisième ont six syllabes alors que le troisième en a onze. Ce dernier est divisé en deux hémistisches de cinq et six syllabes. Il s'agit donc de couplets dont la structure métrique est comparable à celle des *seguidillas* castillanes primitives qui servirent sans doute d'inspiration aux Andalous pour l'élaboration de ce chef-d'œuvre de l'art flamenco.

Il est fort probable que les *siguiriyas* ont dérivé des *tonás* à cette époque de gestation du flamenco où la guitare commençait à s'accoupler au chant. C'est ainsi que les *siguiriyas* sont très proches du caractère et de la musicalité de ces chants originels. Les études de Blas Vega dégagent de nombreux traits de ressemblance entre les deux styles :

— il semble que dans un premier temps les *siguiriyas* étaient chantées sans accompagnement de guitare, au même titre que les *tonás* ;
— presque tous les bons interprètes de *tonás* furent ensuite d'excellents chanteurs de *siguiriyas* ;
— les *siguiriyas* les plus anciennes répertoriées ont une franche saveur de *tonás* ;
— les thèmes abordés par les deux styles sont semblables. Blas Vega a même découvert des paroles de *tonás* tout à fait comparables à celles de *siguiriyas* ;
— dans une même tonalité musicale, la *siguiriya* et la *toná* peuvent être chantées en alternance, sans rupture de style.

Le chant par *siguiriyas* a vu le jour et s'est développé à Séville dans le quartier de Triana, à Jerez et dans la région de Cadix et des ports (Puerto Real, San Fernando, Puerto de Santa María, Chiclana, Sanlúcar...).

Les *siguiriyas* de Triana ont été les moins interprétées et les moins diffusées en raison de leur primitivisme et d'une musicalité moins accessible au public. Par contre, celles de Jerez et de Cadix sont devenues rapidement populaires. A Jerez, véritable Chapelle Sixtine du *cante jondo,* dans les quartiers mythiques de Santiago et de San Miguel on a produit une gamme variée et large de chants par *siguiriyas* qui marquent un juste équilibre entre les influences de Triana et de Cadix. On peut donc dire de façon catégorique que Jerez est une véritable synthèse dans ce domaine.

Quant aux *siguiriyas* nées dans la région de Cadix et des ports, elles constituent un éventail qui va des versions les plus populaires aux genres les plus archaïques marqués par l'influence de Triana. On ne doit pas oublier d'ailleurs que des chanteurs originaires de la région de Cadix comme « El Planeta » ou « El Fillo » vécurent une grande partie de leur vie à Triana.

L'histoire du flamenco est jalonnée de noms glorieux et immortels qui firent du chant par *siguiriya* un monu-

ment élevé à la peine et à la douleur andalouses : Paco la Luz, Manuel Molina, tous deux créateurs d'un style qui se caractérise par la grande variété d'intonations alternées dans un même vers qui rompent ainsi l'intonation dominante ; « El Marruro », « El Loco Mateo », Antonio Chacón, Frijones, Juanichi, Manuel Torre et Terremoto de Jerez, pour ne citer que les plus représentatifs de la longue liste des chanteurs de Jerez. D'autre part, « El Planeta », « El Fillo », « El Nitri », Enrique Ortega « El Gordo », María Borrico, Curro Durse, Enrique el Mellizo furent quelques-uns des plus étonnants chanteurs de *siguiriyas* de la région de Cadix et des ports. Frasco el Colorao, les Cagancho, le grand Silverio Franconetti qui hérita les chants de « El Fillo » et légua au patrimoine du *jondo* un de ses trésors : les *siguiriyas cabales,* utilisées pour parachever une série de chants par *siguiriyas,* Tomás Pavón et Antonio Mairena peuvent être considérés dans ce domaine comme les plus représentatifs des chanteurs de Triana.

Rendons hommage à la *siguiriya* et au quartier de Santiago en rappelant ce texte de Paco la Luz :

Mi hermana Alejandra,
a la calle me echó.
Dios se lo pague a mi hermano Currito
que me « arrecogió ».

Si les *tonás* et les *siguiriyas* doivent être considérées comme les fondations sur lesquelles est érigé le temple du *cante,* il nous faut concevoir la *soleá* comme l'expression maximale de l'équilibre et de l'harmonie dans le monde flamenco. Les poètes voient en elle la mère du chant flamenco et la reine de la poésie populaire. Elle est en effet l'essence poétique la plus pure d'Andalousie. Son intensité communicative et artistique est unique : en trois ou quatre vers octosyllabiques elle peut transcrire une vision pleine du monde qui nous entoure. Les vers de la *soleá* chantent l'amour, la vie, la mort, toujours chargés d'une forte humanité.

La *soleá* n'est pas réduite à un seul schéma artistique

ou interprétatif. Il faut étudier le chant par *soleá* de façon générique en incluant dans cette dénomination une riche gamme de variantes et de nuances mélodiques. La majorité des spécialistes sont d'accord pour considérer la *soleá* comme un des styles de base dans la panoplie générale du flamenco. Ricardo Molina et Antonio Mairena, par exemple, écrivent notamment dans *Mundo y formas del cante flamenco* que son origine est sans doute dans quelque chant gitan du premier tiers du XIX^e^ siècle destiné à la danse, car, font remarquer les auteurs, plus ancienne est la *soleá*, plus son rythme est léger et propre à la danse. Ils ajoutent à cela que la *soleá* constitue un des piliers fondamentaux du chant flamenco, totalement autonome et indépendant. Ils écartent ensuite la théorie qui la fait descendre du *polo* et de la *caña* mais voient une possible influence des *cantes de jaleo,* les chants festifs.

Si José Blas Vega est dans l'ensemble d'accord avec l'opinion de Mairena et de Molina, il apporte des précisions sur les origines et l'évolution de la *soleá.* Il affirme notamment que la *soleá* prend sa source dans la danse au rythme ternaire appelée *jaleo,* très populaire à Cadix et Jerez au début du XIX^e^ siècle. Plusieurs arguments renforcent d'ailleurs cette théorie. Tout d'abord, le témoignage du folkloriste Rodríguez Marín qui assure que *jaleo* et *soleá* se composent presque toujours de trois vers. D'autre part, l'observation de García Matos qui a vérifié que d'anciens *jaleos* présentent le caractère musical des *soleares.* Enfin, observe Blas Vega, lorsque autrefois un homme dansait une *soleá* on appelait celle-ci *jaleo.* Il n'est donc pas étonnant, reconnaît le flamencologue, que durant la première moitié du XIX^e^ siècle le terme de *soleá* n'apparaisse pas, alors que celui de *jaleo* est omniprésent.

Comment s'est cristallisée sa forme propre ? Depuis quand la chante-t-on ? La seule information sûre en la matière est qu'il s'agit à l'origine d'un chant gitan. On peut ainsi supposer que longtemps avant de faire son

apparition dans la Triana de 1840, elle fut cultivée dans l'intimité du foyer gitan de la Basse-Andalousie d'où elle est originaire. *A priori,* on ne peut parler de *soleá* avant la moitié du XIX^e^ siècle et la première voix connue qui se plaignit par *soleá* fut celle de « La Andonda », native de Triana.

En résumé, la *soleá* a sans doute été d'abord un chant destiné à la danse comme les *tangos* et les *bulerías.* Peu à peu, et en raison de nuances apportées par ses interprètes, elle est devenue un chant propre indépendant de la danse. Finalement, entre 1875 (époque de « El Loco Mateo », « La Serneta », Enrique el Mellizo) et 1915 (époque de Joaquín el de la Paula et Juaquiní), elle devint un chant solennel vraiment fondamental.

En raison de la complexité de son rythme et de sa mélodie, la *soleá* permet de mettre en relief la valeur et les qualités du chanteur. La grandeur, la subtilité et les potentialités de ce chant sont telles qu'il est un des styles les plus prisés dans toutes les régions de tradition flamenca. Dans chacune des zones d'origine (Triana, Cadix, Jerez, Utrera et Alcalá), a surgi une variante de *soleá* qui peut être le fruit d'un créateur déterminé ou encore d'une idiosyncrasie familiale ou locale.

Historiquement, Triana est le premier centre de *soleares,* depuis les voix de « La Andonda », Santamaría, Lorente, Silverio, Ribalta, « La Gómez », Ramón el Ollero, jusqu'à celles plus modernes de Pastora et Tomás Pavón, « Pepe » el de la Matrona, Antonio Mairena, ou plus actuelles encore de Oliver ou Antonio el Arenero. Les *soleares* de Cadix sont liées aux voix de Soleá la de Juanelo, « La Sandita », « La Cachuchera », Enrique Ortega, Paquirri el Guanté et Enrique el Mellizo, sans oublier les noms de ceux qui les ont transmises dans une période plus récente : Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz et Chano Lobato. A. Jerez, les *soleares* les plus représentatives sont attribuées à Frijones, Tio José de Paula, Manuel Torre, Juanito Mojama et Juaniquín. Utrera devint pour sa

part la Mecque des chants par *soleá* depuis l'installation de « La Serneta » qui vécut initialement à Jerez. A l'énorme trésor des interprétations de cette chanteuse d'exception, il faut ajouter celles de Rosario la del Colorao, Pinini, María Peña, jusqu'à la grande héritière d'aujourd'hui : Fernanda Jiménez Peña, « Fernanda de Utrera ».

Pour sa part, Alcalá de Guadaira est un des centres névralgiques de la *soleá*. Une variante très spécifique s'y est développée, diffusée en particulier par Joaquín el de la Paula mais aussi par d'autres chanteurs comme Agustín Fernández et son fils Juan Talega. Antonio Mairena précise à ce propos que durant le XIX^e^ siècle un éventail très large de *soleares*, comparables et peut-être supérieures à celles de Triana, ont vu le jour à Alcalá. La *soleá* d'Alcalá ne tolérait pas d'influences externes et elle devint en conséquence un chant autochtone strictement limité à l'aire géographique définie par le fleuve Guadaira. Le chant d'Alcalá, contrairement à d'autres, n'est pas spectaculaire. Par contre, en dépit de son développement linéaire, il est d'une grande complexité d'exécution. Enfin, signalons au passage que Cordoue voit aussi se développer une forme de *soleá* assez particulière qui ne répond pas à une figure proprement autochtone, mais qui provient de la version que le Cordouan Onofre fit en s'inspirant d'une *soleá* du « trianero » Ramón el Ollero.

Pour en terminer avec ce style plein de rythme, de mesure et de musicalité, nous rappellerons les paroles de deux *soleares* de Triana ; tout d'abord la *soleá* dite « de préparation », puis la *soleá grande* :

A qué tanto llover
si a mí me duelen los brazos
de sembrar y no recoger.

Te tengo comparaíta
como el correo de Vélez,
en cayendo cuatro gotas
se mojaron los papeles.

Si *tonás*, *siguiriyas* et *soleares* sont trois chants de base qui cheminent sur les sentiers de la peine et de la douleur, le quatrième pilier du chant profond, le *tango*, relève lui au contraire de la joie, de l'allégresse et de la fête.

Les *tangos* constituent une des créations gitanes les plus suggestives. Ils apparurent peut-être comme véritable contrepoint au dramatisme des *tonás* et des *siguiriyas,* et ils font incontestablement partie des chants fondamentaux. La signification et l'origine du terme ont suscité de nombreuses polémiques, mais l'on peut raisonnablement penser qu'elles sont de provenance extra-flamenca. Dans son livre *Voyage en Espagne,* le baron Charles Davilliers raconte comment il a vu une jeune Gitane danser le « *tango* américain » avec grâce. Il est possible, en effet, qu'au cours du dernier tiers du XIX^e^ siècle, à l'époque où il intègre le patrimoine du flamenco, le *tango,* comme de nombreux autres styles, soit arrivé jusqu'à Cadix depuis l'Amérique du Sud et qu'il s'y soit flamenquisé. Toutefois, de nombreux spécialistes ne partagent pas cette opinion et le grand maître de la guitare que fut Manuel Cano considérait, par exemple, que le *tango* avait de nettes influences africaines, hindoues ou arabes qui se mêlèrent ensuite certainement à l'élément gitan. Manuel Ríos Ruiz, pour sa part, relève l'idiosyncrasie d'origine basse-andalouse dans les secteurs du rythme, de l'intonation ou de la thématique de ses vers. Antonio Mairena et Ricardo Molina, eux, soulignent l'origine gitane de ce chant de base, véritable cristallisation d'une tradition festive, et ils précisent qu'à la différence des *tangos* de Cadix et de Séville, ceux de Jerez et de Malaga se caractérisent par l'inspiration personnelle. En effet, l'extraordinaire potentialité d'adaptation du *tango* le conduit à une évolution incessante, comme cela se produit pour les *bulerías.*

Quant à José Blas Vega, il précise que le mot *tango*

apparaît pour la première fois dans un manuscrit[1] comme synonyme de fête et ensemble de danses. Si l'on peut penser avec Blas Vega que la date de ce manuscrit (1814) renvoie à l'époque où le *tango* flamenco s'est constitué, il faut reconnaître cependant que les références concrètes sont absentes. La plus ancienne, à notre connaissance, remonte à la *zarzuela* andalouse *¡ Es la Chachi !,* de Francisco Sánchez del Arco, où l'un des personnages dit : « Por mis tangos de Sevilla. » La date de ce livret est 1847, époque où Blas Vega situe justement le développement du *tango* en s'appuyant sur le fait que le *Dictionnaire* de la Real Academia Española ne définit pas le mot dans l'édition de 1832 alors qu'il le fait dans celle de 1852.

Les zones géographiques du *tango* sont Séville, Cadix, Jerez, Malaga, Grenade et l'Estrémadure. La reine du genre fut incontestablement María Pavón Cruz, « La Niña de los Peines », alors que Triana sera aussi le lieu de création des *tangos* plus récents connus sous le nom de « tangos del "Titi" » qui seront diffusés par Tomás Pavón. A Cadix, ce sont les voix de Enrique el Mellizo puis d'Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz, « La Perla », Chano Lobato et « Camarón de la Isla » qui se distinguent, alors qu'à Jerez, Frijones, Manuel Torre, Juanito Mojama ou El Tío Borrico marquent ce chant de leur empreinte personnelle. A Malaga, le *tango* vit le jour dans le quartier populaire du Perchel et sa grande prêtresse fut « La Pirula », une Gitane qui forma de grands artistes comme « La Repompa ». Chez les hommes, on citera Rafael Reyes « El Piyayo ».

Nous ferons aussi référence aux *tangos canasteros* de Jaén ainsi qu'à la singulière interprétation du *tango* des Gitans d'Estrémadure. On ne doit pas oublier non plus les très intéressantes tentatives de création appor-

1. Ce manuscrit a pour titre *Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz,* et il fut écrit en 1814 par D. F. de Sisto.

tées par les voix de Enrique Morente et de l'inoubliable José Monje Cruz, « Camarón de la Isla ».

Voici, pour conclure avec ce style, les paroles du *tango* que chantait la géniale Pastora Pavón et qui lui donna son nom :

Peinate tú con mis peines
que mis peines son de azúcar ;
quien con mis peines se peina...
hasta los dedos se chupa.

II. — Les chants dérivés ou apparentés

1. **Chants dérivés de la « siguiriya ».** — Ils sont au nombre de deux : la *liviana* et la *serrana.*

La *liviana* doit son nom au mot *liviano* qui, selon le dictionnaire, signifie léger, facile ou superficiel. Il est vraisemblable que ce nom caractérise ce chant en raison de la moindre difficulté d'interprétation qu'il présente par rapport à d'autres. Une autre théorie soutient que la *liviana* était autrefois une espèce de préparation pour aborder l'interprétation d'un chant plus dur. Selon Blas Vega, les anciens chanteurs appelaient *cantar con guía* le fait de commencer par un chant court et simple, dans une ligne tonale et stylistique déterminée, avant de continuer par d'autres chants plus difficiles qui exigeaient des changements d'intonation. La *liviana* remplit parfaitement cette mission, car elle permet au chanteur de se préparer pour aborder des registres qui nécessitent plus de puissance. En dépit de cette fonction utilitaire, la *liviana* a toujours été peu interprétée. C'est surtout à « Pepe » el de la Matrona que l'on doit d'avoir réhabilité pour la postérité le chant par *livianas.*

Les *serranas* sont une des branches ou variantes du tronc primitif de la *siguiriya.* Elles mettent en évidence la même rythmique que la matrice et ressemblent à une *siguiriya* très évoluée marquée de façon évidente par la sensibilité des paysans des montagnes de Cordoue et

de la région de Cadix-Malaga. C'est ainsi que la thématique des vers est imprégnée d'un fort accent rural.

Il s'agit d'un chant plein de brio, particulièrement mélodieux et solennel, qui demande à son interprète de grosses facultés. Il est bien possible qu'il dérive d'une chanson populaire andalouse qui se serait flamenquisée à partir du premier tiers du XIX^e siècle. L'écrivain *costumbrista* Serafín Estébanez Calderón y fait allusion en 1847 dans *Escenas andaluzas* en parlant des « *serranas* modernes ». Les opinions divergent parfois quant à ses origines et à sa localisation, mais José L. Buendía écrit dans la revue *Candil* que lors du second tiers du XIX^e siècle on chantait la *serrana* de façon systématique et professionnelle. Comme la majorité des chants du répertoire flamenco, la *serrana* s'est constituée à partir de strates et de sédiments successifs. A la moitié du XIX^e siècle, elle était un chant populaire et novateur de la région de Ronda pour certains (Richard Ford), de Cordoue ou même Huelva pour d'autres (Ricardo Molina).

Sans écarter aucune de ces opinions, nous l'engloberons, avec la *liviana*, dans l'atmosphère rythmique et musicale de la *siguiriya* qui la structura comme chant au cours du XIX^e siècle. Grâce à des exécutions géniales comme celles de Silverio Franconetti, elle a rejoint le registre du *jondo*, mais d'autres aussi furent des interprètes notoires de la *serrana* tels Gallardo el de Morón, Antonio Silva el Portugués, Villalba, Fernando el Herrero, « Onofre », Antonio Chacón ou « Pepe » el de la Matrona.

2. **Chants dérivés de la « soleá ».** — Une multitude de styles proviennent du tronc de la *soleá*, parmi lesquels l'*alboreá,* le *polo*, la *bulería,* la *petenera* et le groupe des *cantiñas.*

L'*alboreá* est sans doute un des quelques chants qui ont conservé en marge de la diffusion publique du flamenco un sens rituel prononcé, lié encore aux célébra-

tions privées des noces gitanes. Son nom vient du mot *albor,* lumière de l'aube, mais on la connaît aussi sous les noms de *albolá, alborá* ou *arbolá.* Sa composition musicale est dans la ligne de la mesure d'une *soleá* légère ou *soleá por bulerías* et ses paroles font généralement allusion à la virginité de la fiancée. Le peuple gitan a toujours tenté de maintenir et de conserver le chant par *alboreá* comme patrimoine exclusif de ses fêtes de mariage. En effet, la preuve de la pureté de la fiancée est un aspect singulier de cette culture.

Dans son livre *El arte flamenco,* E. Pohren rappelle que jusqu'à il y a peu, les Gitans croyaient que le fait de chanter les *alboreás* en dehors des épousailles et devant des non Gitans portait malheur. Aujourd'hui, alors que les interprétations des *alboreás* ont été enregistrées sur disque ou ont été filmées sans conséquence particulièrement néfaste, cette superstition n'a plus cours. Pour sa part, Ricardo Molina estime que, soit l'*alboreá* est la synthèse mystérieuse de toute la gamme flamenca, soit les diverses modalités flamencas viennent d'elle. Sa multivalence est renforcée par le fait qu'elle peut être dansée. D'ailleurs, sa mesure est identique à celle des premières *soleares* que l'on dansait. Le flamencologue Manuel Martín Martín considère que l'authentique *alboreá* flamenca est celle de Séville et de Cadix, sans oublier pour autant celles de Cordoue, Grenade, Jaén et de quelques localités d'Estrémadure. Des différences sensibles sont à noter entre les multiples versions, notamment celles de Cadix et des ports, de Jerez, Lebrija et Utrera, et celles d'Ecija, les plus pures en variations et nuances et les plus riches musicalement.

En résumé, il s'agit donc d'un chant qui reste le privilège quasi exclusif des membres de la race gitane. Rite privé devenu légendaire, l'*alboreá* ne doit pas sortir de la stricte ambiance familiale et échapper au génie de la race. C'est pourquoi les vieux Gitans n'ont jamais accepté, par exemple, les enregistrements de Rafael Romero « El Gallina » ou de Joselero. L'allé-

gresse du chant doit, selon eux, être réservée aux témoins de la noce qui pourront alors entendre ces vers :

En un prado verde
tendí su pañuelo...
Salieron tres rosas
como tres luceros...
¡ que viva el padre de la novia !
que bien a queao,
por eso a su hija la han coronao.

La *caña* est un autre de ces chants qui trouvent leur origine dans la *soleá*. Elle a connu une très faible évolution à partir de sa formation initiale, et Serafín Estébanez Calderón la considère même dans *Escenas andaluzas* (1847) comme « le tronc primitif des chants andalous », ce qui a conduit de nombreux flamencologues à voir en elle le chant le plus ancien.

Le professeur García Matos attribue son origine à une chanson andalouse recensée au siècle dernier par Isidoro Hernández dans son œuvre *Tradiciones populares y flores de España,* où apparaît un refrain à forte coloration flamenca qui dit : « Caña dulce, de mí, dulce caña... » Mais on peut aussi attribuer son appellation à la vieille coutume qui consiste à chanter en honneur du verre de vin appelé *caña* en Andalousie.

Les spécialistes voient en tout cas dans la *caña* un chant dur et long, doté d'une grande quantité de modulations et d'une forte tendance à la mélancolie. Il culmine dans un *macho,* vers de grande force à la métrique variable qui nécessite une grande vigueur dans l'interprétation et des qualités physiques exceptionnelles.

Parmi les théories élaborées sur la *caña*, nous pensons que la plus sérieuse est encore une fois celle de Blas Vega qui voit en Francisco Vargas Ortega « El Fillo » le premier chanteur historique de *cañas* vers 1844. Blas Vega ajoute qu'il était coutume alors de chanter un *polo* après la *caña*, ce qui conférait à

l'ensemble une certaine lourdeur. C'est pourquoi un banderillero de Cúchares, José el Granaíno, grand créateur et chanteur de *cantiñas*, réduisit dans la *caña* les *ayes* du deuxième et quatrième vers pour lui donner un tour plus vif. « El Gordo Viejo » abandonna le *polo* et, en compensation, en introduisit une partie dans le *macho* de la *caña*. Quant à son fils, Enrique el Gordo, il ajouta une *soleá* courte et simple. Ce fut toutefois Antonio Chacón qui parvint à doter la *caña* d'une quadrature parfaite en lui donnant notamment la douceur musicale indispensable que lui-même conférait aux chants qu'il interprétait. Chacón considéra lui aussi que le final était pauvre, et il remplaça la *soleá* de Enrique el Gordo par une *soleá grande* de Triana de Ribalta.

Par la suite, la *caña* est devenue un chant relativement monotone, interprété sans force et sans caractère. Au-delà de « El Fillo », José el Granaíno et Antonio Chacón, il convient de citer d'autres artistes qui fixèrent les bases de ce chant comme Curro Durse, Siverio, Fernando el Herrero, « El Tenazas de Morón », Cayetano « Niño de Cabra », Caracol, « El Gallina » et, plus récemment, « Fosforito » et Enrique Morente.

Le *polo* est un chant qui présente d'évidentes affinités et ressemblances avec la *caña*. Viril et plein d'émotion, il est aussi d'une interprétation complexe. En raison des discussions et des théories qui se sont récemment développées sur ses origines et son importance dans le cadre du flamenco, il a suscité un fort mouvement d'intérêt et de popularité. Les travaux qui tentent de rechercher ses antécédents musicaux nous parlent de l'existence, au XVIII^e siècle, d'une chanson sur laquelle on dansait appelée « *el polo* ». García Matos cite un *entremés* de la moitié du XVIII^e siècle dans lequel figure une strophe qui fait allusion au *polo* :

> ... si tú me amaras, sería sólo quien te
> tocara y bailara el polo.

Pour sa part, José Cadalso fait aussi référence au *polo* dans ses *Cartas Marruecas* de 1773.

José Blas Vega établit quant à lui une théorie qui consiste à considérer que l'on chantait sans doute plus d'un *polo* au XIX^e^ siècle, car Estébanez Calderón parlait à l'époque du vétéran « El Planeta » comme du « roi des deux *polos* ». Selon Blas Vega, nous pouvons parler de l'existence d'une modalité qu'il qualifie de « *polo* naturel » pour des chanteurs comme Curro Durse qui agglutina le *polo* à la *caña*. Quant à l'autre modalité, elle fut suivie par les chanteurs à la voix *afillá*, c'est-à-dire grave, qui imitait la voix du chanteur Tobalo considéré par certains comme l'inventeur du *polo*. L'encyclopédie *Espasa-Calpe* recueille d'ailleurs le dicton andalou : « Tu es comme le *polo* de Tobalo », c'est-à-dire faux et creux.

Antonio Mairena et Ricardo Molina sont eux à la fois peu diserts et définitifs dans leur jugement. Ils voient dans le *polo* « un chant fossile sans possibilités d'évolution », alors que le chanteur et chercheur de Malaga, Alfredo Arrebola, pense que le *polo* est un chant viril et majestueux qui nécessite d'excellentes facultés et un grand sens du rythme (trois temps) et qui possède la même ligne mélodique que la *soleá*.

Les principaux interprètes du *polo* furent Tobalo, « El Planeta », « El Fillo », « El Gordo Viejo », Curro Durse , Antonio Chacón, Jacinto Almadén, « Pepe » el de la Matrona et Antonio Mairena, auxquels il faut aujourd'hui ajouter « Fosforito », José Menese et Jarrito.

Les *bulerías* constituent l'expression maximale de la joie flamenca et elles supposent la culmination du rythme et de la mesure. La *bulería*, c'est le passage au chant de l'ironie et du charme gitans. Elle est fille de la *soleá*, héritière directe de ce chant de base. Etymologiquement, il s'agit d'une déformation gitane du mot castillan *burlería,* bien que certains y voient plutôt un dérivé du mot *bullería* (bruit, cris, vacarme).

Historiquement, les *bulerías* n'apparaissent pas avant la moitié du XIX^e^ siècle. Elles sont la création géniale des chanteurs des rues Nueva et Cantarería du quartier de Santiago à Jerez. En prenant comme guide le rythme de la *soleá* et en allégeant ses mesures, ils donnèrent vie à un style débordant de mobilité et de grâce. Sa racine originale fut le refrain par lequel on avait coutume de parachever le chant par *soleá* et c'est sans doute celui qu'employait « El Loco Mateo » dans ses *soleares* qui donna naissance à la *bulería.*

L'éventail des possibilités de ce style est très large bien que les chants soient généralement regroupés en deux catégories : les *bulerías* proprement dites, encore appelées « festives », et les *bulerías al golpe,* à écouter, dont le genre le mieux défini est appelé *bulerías por soleá.*

Pour Manuel Ríos Ruiz, la *bulería* est une *soleá* légère, souvent même très légère, pleine d'ironie et parfois de satire qui laisse libre cours à la spontanéité. Originaire de Jerez, elle admet davantage que tout autre style les cris de joie et d'incitation respective, les battements de mains redoublés. Ríos Ruiz ajoute que quelle que soit la métrique des vers, ils entrent dans la mesure si le chanteur est assez habile. De son côté, Anselmo González Climent affirme que pour atteindre les couches les plus profondes de la *bulería* il faut parcourir un chemin difficile et qu'il est sans doute le seul chant qui exige pour sa totale compréhension une traversée complète du répertoire flamenco. La *bulería* serait ainsi la résultante d'un processus encyclopédique. Il ne s'agit donc pas d'un chant superflu à la portée de tous, contrairement aux trompeuses apparences, mais d'une espèce d'organe régulateur des caractéristiques les plus flamencas de tous les chants, véritable synthèse de l'expression profonde.

Très nombreux sont les artistes qui ont participé à la mise en valeur de « la fête des fêtes » flamencas, depuis « El Loco Mateo », « El Gloria », Juaniquí, Juanito

Mojama, « La Niña de los Peines », « La Moreno », Tomás Pavón, Vallejo, Manolo Caracol, Tío Borrico, jusqu'à Manolo Vargas, Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz, Rosa la Papera et sa fille « La Perla de Cádiz », Terremoto de Jerez, l'héritier des « sons noirs » de Manuel Torre, « La Paquera », « El Sordera », Bernarda de Utrera, Chano Lobato, « Camarón de la Isla » et le plus récent prototype des chanteurs de Jerez : José Mercé.

La *petenera,* chant très mélodieux, mélancolique et majestueux, a été depuis sa naissance enveloppé dans la légende du mystère et du *duende.* Sur les origines de ce chant singulier, les opinions sont à nouveau multiples et souvent divergentes. García Matos propose de laisser de côté l'hypothèse d'une origine juive qui était basée sur les allusions de certains de ses vers (« ¿ Dónde vas bella judía ?... »), et José Blas Vega suggère de voir plutôt cette origine dans une chanteuse de flamenco appelée « La Petenera », qui est l'équivalent de « Paternera », c'est-à-dire originaire de Paterna de la Rivera (province de Cadix).

On sait par ailleurs que vers 1880 les *peteneras* étaient très populaires à Séville. C'est à cette époque, semble-t-il, que Medina el Viejo établit les canons définitifs de la *petenera* en faisant d'elle un chant de grande précision rythmique qui doit sans doute, en ce sens, beaucoup à la *soleá.* Mais c'est Antonio Chacón qui va diffuser le style défini par Medina en enrichissant sa ligne mélodique. Plus tard, ses interprètes les plus notoires seront « la Niña de los Peines », qui réalisa une version personnelle à partir de celle de Medina el Viejo, « Pepe » el de la Matrona, Rafael Romero « El Gallina » ou encore, dans l'actualité, Naranjito de Triana, José Menese, Enrique Morente et Carmen Linares.

Les *cantiñas* constituent un nom générique plus qu'un type concret de chant. Ce sont des chants de la

région de Cadix, terre bénie où fleurit l'allégresse et où l'on pratique quotidiennement cet art mystérieux de la résistance à la douleur et à l'adversité. Cadix, c'est l'élégance dans tous ses états et la plénitude absolue de la joie et de la jubilation.

Les *cantiñas* sont de nature très variée et très riche et, comme l'affirme Caballero Bonald, il est fort possible qu'à leur naissance elles n'aient été autre chose que des chants improvisés en provenance de quelque *soleá* à danser. Des racines originelles allaient surgir des styles dépendant tous de la mesure de la *soleá*. On peut distinguer aujourd'hui, de façon claire et différenciée, un bouquet de chants constitué par les *alegrías,* les *cantiñas* proprement dites, les *romeras,* le *mirabrás* et les *caracoles*.

Les *alegrías*, style éminemment festif, furent d'abord des chants réservés à la danse. Ils eurent pour origine les *jotas* aragonaises qui se flamenquisèrent à Cadix durant l'époque de la guerre d'Indépendance et la période libérale comme en témoignent clairement leurs vers aux fréquentes allusions à des thèmes patriotiques ou aragonais. Selon la tradition orale, ce fut Enrique Butrón qui fixa leur authentique forme flamenca et, postérieurement, Ignacio Espeleta introduisit le célèbre « tirititrán, tran, tran, tran... », popularisé des années plus tard par Manolo Vargas. Précisément, ce chanteur joua un rôle important dans le développement de ce chant en créant une variété qui liait les vers, en totale opposition aux *alegrías* classiques au rythme beaucoup plus lent, conservées par Aurelio Sellés dans la ligne tracée par Enrique el Mellizo.

Les *alegrías* n'ont jamais perdu leur force et depuis le temps des cafés-concerts où de grandes danseuses comme Juana la Macarrona, « La Malena » ou Gabriela Ortega se produisaient sur des airs d'*alegrías*, jusqu'à maintenant, elles restent une figure de style obligée dans le répertoire flamenco. On peut aussi mentionner les noms de Pericón de Cádiz, « El Fle-

cha », « El Chaqueta », Beni de Cádiz, « La Perla », « Fosforito », « Camarón » ou Chano Lobato.

Les *cantiñas* proprement dites sont rythmiquement assimilables aux *alegrías* et leurs différences, dans le registre musical, sont déterminées par des tonalités distinctes. La plus connue d'entre elles, et la plus chantée aujourd'hui, est la *cantiña* de « Las Mirri » que l'on doit à l'ancienne chanteuse María la Mica originaire de Sanlúcar de Barrameda. Les paroles se réfèrent à deux sœurs gitanes appelées Mirri qui allaient fréquemment de Sanlúcar au port de Sainte-Marie par la route que construisaient les prisonniers du pénitencier. Cette *cantiña* est parvenue jusqu'à nous grâce à la voix de Ramón Medrano, Gitan de Sanlúcar qui la laissa en héritage aux chanteurs de la région de Cadix.

La *romera* est un des chants de Cadix dotés d'un grand dynamisme et particulièrement propres à la danse dont l'origine se situe au milieu du XIX^e^ siècle. La *romera* exige un rythme très vif qui peut être altéré en cours d'exécution, ce qui provoque un arrêt surprenant du flux des mots, parfois même la coupure d'un mot, et crée un effet suggestif propre à ce chant.

On pense généralement que Romero el Tito fut le premier grand interprète de ce chant. Au fil du temps, d'autres voix ont chanté la *romera* avec talent : Antonio el Chaqueta, Antonio Mairena et, plus récemment, « El Chocolate », María Vargas, « El Sordera de Jerez » et Chano Lobato.

En suivant également le rythme et l'accompagnement des *alegrías*, mais sur un ton majeur, nous trouvons le *mirabrás*. Quelques experts disent de ce chant qu'il a dans ses entrailles la transcendance de la *soleá* mêlée à la passion des grands styles. Le *mirabrás* est un chant aux vers longs et grandioses, chargés d'un rythme vibrant et gracieux. Il enferme dans son texte l'évocation romantique de souvenirs nostalgiques et contient à la fois « le doux accent de la Basse-Andalousie et le nerf de la Haute-Andalousie paysanne ».

La tradition désigne Tío José el Granaíno comme son véritable père, mais la majorité des chanteurs de Cadix cultivèrent ce style postérieurement et, notamment, Antonio Chacón.

Dans une grande proximité musicale du *mirabrás* se situent les chants appelés *caracoles*. Ce style présente une claire tendance au baroquisme et aux arabesques. Il est doté de formes ornementales et ses paroles sont généralement spirituelles, voire piquantes. Le mot *caracoles* est introduit dans le refrain, ce qui a donné son nom à ce style de chant. La tradition attribue aussi à Tío José el Granaíno la paternité des *caracoles,* qui passèrent ensuite aux cafés-concerts comme une *cantiña* à danser, et qui, en raison de leur dynamisme, devinrent vite très populaires. Mais c'est Antonio Chacón qui les réforma, les recréa, les diffusa vers tous les publics et leur donna un cachet nettement flamenco. « Le grand *Payo* », car c'est ainsi que les Gitans appelaient le chanteur de Jerez, ralentit leur rythme accéléré et en fit de véritables chants.

3. **Chants dérivés des « tangos ».** — Les *tientos,* les *tanguillos* et les *marianas* sont les trois chants qui puisent leurs racines dans les *tangos.*

Les *tientos* ont adopté la mesure du *tango* en plus complexe. Il s'agit en fait d'un *tango* lent qui a pris la forme solennelle d'autres chants. Selon certains chercheurs, son nom provient d'un de ses vers (« Me tiraste unos tientos... ») et sa naissance est relativement récente puique les premières informations datent du début du XX^{e} siècle. Ce fut à Cadix précisément qu'apparut le terme de *tango tiento,* c'est-à-dire *tango* lent. Il prit à Séville un peu plus tard le nom définitif de *tientos* en s'affirmant ainsi comme un chant autonome.

On pense que « El Marruro » fut un des premiers chanteurs à contribuer à cette émancipation avant que Enrique el Mellizo ne le dotât de sa structure rythmique et mélodique actuelle. Antonio Mairena et

Ricardo Molina voient en Manuel Torre le premier grand divulgateur du genre, alors que José Blas Vega penche plutôt pour Antonio Chacón.

Depuis longtemps la majorité des chanteurs relient les *tientos* aux *tangos*, en commençant plutôt par les premiers en raison de leur plus grande capacité expressive et de la possibilité de préparer et de tempérer la voix pour ensuite enchaîner avec les *tangos* lorsque la guitare accélère le rythme. En plus des artistes déjà cités, il faut aussi mentionner pour cette catégorie de chant flamenco les noms de Tomás Pavón, Aurelio Sellés, Manolo Vargas, Antonio Mairena, Bernardo el de los Lobitos, Manolo Caracol et Terremoto de Jerez.

Les *tanguillos*, pour leur part, sont des chants de Cadix. Originaires de cette région joyeuse et gaie, ils offrent des textes terriblement drôles, ironiques et même satiriques. Ils ont en commun un caractère festif et une fonction de divertissement inégalables, ce qui les rend précieux en période de carnaval. Leur rythme est vif et trépidant. Ces derniers temps, les deux chanteurs les plus représentatifs dans ce secteur ont été Pericón de Cádiz et Chano Lobato.

Le chant appelé *marianas* possède au départ des racines folkloriques. En se flamenquisant il a pris la forme d'un style dérivé du *tango*. On peut penser qu'à l'origine du chant se trouve une petite chanson que chantait dans les rues de Séville un Gitan hongrois afin de faire danser au son d'un tambourin un vieux singe appelé « Mariana ». Ce singe qui devint très populaire inspira quelques strophes que les chanteurs flamenquisèrent en les adaptant à la mesure des *tientos*. Le résultat en est un chant au ton mélodieux mais passablement monotone.

Sa popularisation s'est produite au début du XIX^e^ siècle, et on la doit essentiellement au chanteur « El Cojo de Málaga » qui prit ensuite le nom de « El Cojo de las Marianas ». Le même phénomène se produisit avec Luis López Benítez qui devint « Niño de

las Marianas ». Les *marianas* ont pu parvenir jusqu'à nous grâce au travail de sauvetage que fit le chanteur Bernardo el de los Lobitos et aux interprétations plus récentes de son meilleur interprète actuel, José Menese.

III. — Les fandangos et leurs dérivés

Génériquement, l'appellation *fandango* regroupe un bouquet de chants très large et très varié. Ils fondent leur schéma littéraire sur une strophe de quatre ou cinq vers octosyllabiques qui, parfois, deviennent six par la répétition de l'un d'entre eux. A l'origine, le *fandango* apparut comme une danse, puis de nombreuses variantes le transformèrent en chant à écouter, d'origine locale ou régionale.

José Blas Vega rapporte que pour le *Dictionnaire étymologique* de Corominas l'origine du mot *fandango* est incertaine. Il dérive probablement du mot portugais *fado* qui sert à désigner un chant et une danse typiques. Les travaux de nombreux musicologues, recueillis dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, emploient ce mot comme appellation générique d'un air de danse espagnole à trois temps, au vif mouvement, auquel peuvent s'affilier les *malagueñas, rondeñas, murcianas* et *granaínas,* peu différentes entre elles.

Si au début du XVI^e^ siècle on employait au Portugal le mot *esfandango* pour désigner un chant populaire, on rencontre le terme pour la première fois en Espagne dans un intermède théâtral anonyme de 1705, *El novio de la aldea.* Le *fandango* possède, dans sa forme originelle, des ressemblances avec la *zambra* arabo-andalouse et la musique mozarabe. Il s'est étendu et acclimaté dans toutes les régions d'Espagne au point de devenir au XIX^e^ siècle chant et danse nationaux par excellence. A partir de 1870, le *fandango* se prêta à la rencontre entre chants flamencos et andalous, ce qui permit le développement de nouvelles formes d'expres-

sion. Puis, de 1880 à 1915, alors que le chant levantin était à son zénith, le *fandango* andalou servit de ferment à l'épanouissement d'un *fandango* plus personnel que local ou régional. Il vit le jour à la fin d'une époque de grands chanteurs de *malagueñas* en abandonnant la saveur localiste au profit d'une nette tendance à devenir un chant totalement affranchi de la mesure, ce qui permettait au chanteur de donner libre cours à l'inspiration personnelle pour chaque vers.

Les premières personnalisations du *fandango* viennent de chanteurs comme Cayetano Muriel « Niño de Cabra », Rafael Pareja, Pérez de Guzmán, « El Gloria ». C'est certainement « Pepe » Marchena qui « dérégionalisa » le plus ce style en l'éloignant des canons classiques et en le massifiant complètement. D'autre part, Manolo Caracol ouvrit une nouvelle perspective marquée par l'émotion et le sentiment personnels ainsi que par la profondeur gitane. Beaucoup d'autres chanteurs, comme Manuel Torre, « El Niño de la Calzada », Cepero, Palanca, « El Sevillano », contribuèrent par leur apport personnel à donner du prestige à ce chant.

Dans la grande famille du *fandango* flamenco trois groupes se dessinent : les *malagueñas,* les chants du Levant et des Mines et les chants de Huelva.

La *malagueña* a acquis sa propre identité à partir d'une grande variation de styles qui prennent leur source dans les chants du fameux Juan Breva. L'émancipation de la *malagueña* se produit vers la moitié du XIX^e^ siècle, et diverses modalités de ce chant surgiront alors, toutes d'une grande richesse musicale. Les versions les plus originales sont celles de « El Canario », d'une forte intensité émotive, de « La Trini », sans doute une des plus remarquables, de Diego el Perote, de Baldomero Pacheco ou de Enrique el Mellizo qui offre une *malagueña* d'une solennité et d'une musicalité très surprenantes.

Toutefois, ici encore, c'est Antonio Chacón qui doit être considéré comme le maître authentique du genre. A son propos, Mairena et Molina écrivent qu'il a su donner à la *malagueña* une place dans le *cante grande,* et Blas Vega, pour sa part, voit en Chacón son révolutionnaire, son meilleur interprète, son divulgateur et son créateur le plus génial.

Le chant par *malagueñas* connut ses premières heures de gloire au temps des cafés-concerts. A cette époque, la compétition était très vive entre Chacón, « La Trini », « Fosforito » (le Vieux), « El Canario »... Plus tard, il jouit d'une seconde période de popularité au temps de l' « opéra flamenco ». Aujourd'hui enfin, il est remarquablement interprété par Enrique Morente, Luis Caballero, Luis de Córdoba ou Naranjito de Triana.

L'appellation « Chants du Levant » est employée pour nommer conjointement les styles propres à Grenade : *granaína* et *media granaína* ; d'Almería : *tarantas, tarantos* et *fandangos* ; de Jaén : *tarantas* ; de Murcie : *cartageneras, tarantas, fandango minero, mineras, murcianas* et *levanticas.* Les chants en provenance d'Almería, Jaén et Murcie, souvent originaires des bassins miniers, sont regroupés à leur tour sous la dénomination commune de « Chants des Mines ».

Tous les chercheurs de la discipline sont d'accord pour voir dans la *granaína* un chant provenant de la flamenquisation d'un type spécifique de *fandango* populaire de la région de Grenade. Il existe toutefois des nuances possibles sur les origines de ce chant. Blas Vega, par exemple, considère que la *granaína,* ou *fandango* de Grenade, a connu deux lignes artistiques distinctes avec un même point de départ. Selon le théoricien, il parvint à son zénith dans sa version la plus autochtone grâce à la personnalité de Frasquito Yerbagüena, alors que l'autre version fut façonnée et diffusée par Antonio Chacón qui respecta le matériel simple et populaire de la vieille *granaína* qu'il avait sous la

main. Blas Vega rapporte d'ailleurs qu'en 1890 Chacón fit un long séjour à Grenade au cours duquel il développa sa connaissance des chants locaux. D'après Arcadio Larrea, la forme actuelle de ce chant est l'invention personnelle, plus tard acceptée par tous, d'Antonio Chacón que l'on reconnaît comme créateur de la *media granaína.* Caballero Bonald, pour sa part, voit dans la *granaína* le *fandango* levantin le moins évolué. Il considère aussi que quelques-unes de ses formes mélodiques dénotent même une dépendance manifeste à l'égard de mélodies d'origine arabe.

Si Antonio Chacón joua un rôle fondamental dans la fixation définitive des *granaínas,* il faut par ailleurs lui attribuer la paternité exclusive de la *media granaína.* Pour Blas Vega, le tempérament inquiet et les énormes possibilités vocales de Chacón faisaient qu'il se sentait à l'étroit dans la *granaína.* Il développa alors les bases de ce chant en donnant libre cours à ses capacités et aux brillantes sonorités de sa voix.

A côté de Chacón d'autres chanteurs méritent de figurer car ils brillèrent eux aussi dans l'interprétation de ce style : Vallejo, Juanito Mojama, Cepero, Marchena, Jacinto Almadén et Cayetano Muriel « Niño de Cabra ». Dans l'actualité, on pourra citer Enrique Morente, Calixto Sánchez, Naranjito de Triana, Luis Caballero, Luis de Córdoba, José Mercé...

Les chants que l'on interprétait dans les tavernes des bassins miniers du sud-est espagnol et dans les cafés-concerts d'Almería, La Unión, Cartagena, Linares, La Carolina et Jaén, sont connus sous le nom générique de « Chants des Mines ». Pour une part, ils sont le fruit de la terrible souffrance du mineur, de la tragédie qui chaque jour l'attendait dans les entrailles de la terre et, d'autre part, ils constituent le produit évident du sentiment musical et de l'enseignement de tout un groupe de chanteurs professionnels. La personnalité fondamentale dans ce domaine du chant des Mines est

celle de l'Alicantin Antonio Grau Mora, « El Rojo el Alpargatero ».

Le professeur José Luis Navarro, originaire de Cartagena, considère que ces chants sont riches en nuances et qu'ils recèlent d'énormes difficultés à la fois musicales et techniques, avec notamment des fragments de tonalité oscillante, des vers longs et d'un parcours mélodique particulièrement sinueux. Dans ces conditions, à la fois libéré et livré à lui-même par l'absence de la mesure, sans appui rythmique, le chanteur devient facilement vulnérable et il doit donc vaincre les difficultés pas à pas, vers après vers. Pour donner leur pleine mesure, ces chants exigent des voix claires et brillantes, des chanteurs d'une bonne vocalisation et d'une technique consommée. Il leur faut notamment une excellente maîtrise de la respiration afin de pouvoir terminer chaque vers sans rompre la ligne mélodique tout en atteignant les aigus les plus hauts ou les graves les plus bas.

La *taranta* doit peut-être son nom au mot *tarantela* (musique), ou bien s'agit-il d'un dérivé de *taranto,* adjectif populaire par lequel on désigne les gens natifs d'Almería. Sa structure littéraire de base est une strophe de quatre ou cinq vers octosyllabiques dont le premier et le second sont répétés par le chanteur. Il faut chercher son origine dans la flamenquisation de quelque *fandango* populaire d'Almería qui acquit un caractère spécifique en se déplaçant vers les zones des bassins miniers. Il s'agit d'un chant dont l'interprétation est libre, ce qui permet au chanteur de prendre des initiatives en fonction de ses propres qualités, dans la mesure où les vers l'y autorisent. La *taranta* est un chant sobre, dur et viril qui, depuis son apparition dans la région d'Almería, a connu une longue période d'acclimatation à Linares (dans les localités minières de Jaén), ou encore dans la province de Murcie, principalement à La Unión et Cartagena.

Les fandangos de Huelva. Si le *fandango* doit être considéré comme la forme la plus commune et la plus généralisée du folklore espagnol, ce phénomène prend encore plus de signification dans le contexte andalou. N'importe quel recoin d'Andalousie a son *fandango* propre, fruit de coutumes ancestrales profondément enracinées dans le terroir. Mais, c'est à Huelva qu'ont fleuri les styles les plus variés. Provenant d'une même source, ils présentent cependant de claires différences mélodiques et tonales. C'est ainsi que l'on peut observer dans chacun des différents *fandangos* de Huelva la marque propre qui le rend distinct des autres. Ces nuances dans le rythme et la cadence sont même perceptibles dans les *fandangos* de localités très proches, et elles donnent naissance à un large éventail de styles parmi lesquels on peut détacher ceux de Alosno, Almonaster la Real, Calañas, El Cerro, Encinasola, Valverde del Camino, Cabezas Rubias, Santa Bárbara et ceux de Huelva.

Parmi la très longue liste d'interprètes fameux du *fandango* de Huelva, on peut retenir les noms de José Rebollo, Marcos Jiménez, Antonio Rengel, Paco Isidro et, ces derniers temps, celui qui est considéré comme le grand maître dans ce domaine : Paco Toronjo.

IV. — Les chants flamenquisés d'origines diverses

Nous regrouperons sous cette appellation les chants dont l'origine et la formation incertaines ne permettent pas une classification claire. Ce sont, par ailleurs, des chants de provenance extérieure qui se sont progressivement intégrés au patrimoine flamenco. Nous nous contenterons ici d'en relever quelques exemples notoires.

La *farruca* est un chant dont le nom vient de *farruco,* mot par lequel les Andalous désignaient le Galicien ou

l'Asturien qui venait d'émigrer. La *farruca* apparut dans les premières années de ce siècle. Ce fut d'abord une danse sobre et virile avec des caractères proches de la *soleá,* dont le créateur fut Faíco en collaboration avec le guitariste Ramón Montoya. Il s'agit d'un chant mélancolique dont l'adaptation définitive est attribuée à un chanteur appelé « El Loli ». Plus tard, il fut surtout interprété par Manuel Torre.

Le *garrotín,* comme la *farruca,* fut d'abord une danse jusqu'au début du XX^e^ siècle. Son nom dérive peut-être du mot asturien *garrotiada* qui désignait un groupe de personnes armées d'un bâton destiné à battre le blé dans l'aire. La création et la divulgation de la danse sont ici aussi attribuées à Faíco. Plus tard, le *garrotín* fut adapté comme chant voué à accompagner la danse et la flamenquisation est due à « La Niña de los Peines » qui en fit une excellente version.

Le chant se singularise par son caractère festif et son rythme de *tango.* Il atteignit son apogée dans les années 20 puis fut pratiquement abandonné jusqu'aux années 60 où Antonio Mairena et Rafael Romero « El Gallina » en firent d'excellentes interprétations, tout comme José Menese aujourd'hui.

Les *sevillanas* basent leur structure musicale sur la chanson populaire classique appelée *seguidilla* dont l'influence est remarquable également dans la formation de la *siguiriya* gitane.

Les *sevillanas* sont accompagnées par la danse du même nom. Bien que leur nom les situe à Séville, elles sont interprétées dans toutes les fêtes d'Andalousie. Au cours du temps, leur forme musicale et la thématique de leurs couplets ont singulièrement évolué, donnant lieu à l'apparition d'une riche variété de styles dont les plus connus sont les *boleras, corraleras, rocieras, bíblicas, marineras,* les *sevillanas* de fête ou à écouter.

Quelques grandes figures du chant ont enregistré ces différents types de sévillanes, parmi lesquelles « La

Niña de los Peines », Bernardo el de los Lobitos, Manuel Vallejo et, plus récemment, María Vargas, « La Paquera », « Camarón de la Isla » et Paco Toronjo. C'est précisément à partir des interprétations des frères Toronjo et des frères Reyes que de nombreux groupes spécialisés en *sevillanas* voient le jour. Nous citerons « Los Marismeños », « Los Romeros de la Puebla », « Amigos de Gines », « Los del Río » ou encore « Los cantores de Hispalis ». Tous ont divulgué et popularisé la *sevillana* jusqu'à son dernier grand interprète récemment disparu : « El Pali ».

Les *saetas* prennent leur source dans la flamenquisation, au début du siècle, du chant populaire du même nom. Comme tous les chants flamencos, la *saeta* ne surgit pas par génération spontanée. Elle est le fruit d'une lente transformation de la vieille *saeta* et elle est interprétée généralement par *siguiriyas, martinetes* ou *carceleras* au passage des processions de la Semaine Sainte.

Bien que l'on ne connaisse pas avec certitude l'identité du chanteur qui aurait structuré définitivement la *saeta* flamenca, certains parlent de Enrique el Mellizo comme de l'un de ses premiers interprètes, alors que d'autres se réfèrent à Manuel Torre. Cependant, les plus nombreux attribuent à Manuel Centeno la configuration actuelle de ce chant. En tout état de cause, ces différents chanteurs furent d'exceptionnels *saeteros* auxquels on pourrait ajouter les noms de « La Niña de los Peines », Enrique el Morcilla, Tomás Pavón, Vallejo, « La Niña de la Alfalfa », « El Gloria », Antonio Mairena, Caracol, « Fosforito » et María la Talegona, une des meilleures interprètes de ces derniers temps.

Le chant par *bamberas* provient du folklore andalou lorsque se flamenquisent les paroles de chansons populaires connues comme *de columpio* (de balançoire), ou *bamberas,* que l'on chantait traditionnellement avant le XVII^e^ siècle en se balançant sur un trapèze appelé

bamba. Cette tradition était généralement pratiquée les jours de fête. Comme chant flamenco, il s'agit d'une création de « La Niña de los Peines » qui accoupla ces paroles populaires à la mesure du chant par *soleá* en allégeant quelque peu son rythme.

La *guajira* provient d'une chanson du folklore cubain. Par le mot *guajiro* on désignait les paysans blancs de Cuba. On peut penser que les débuts de la flamenquisation de ce chant se produisirent à la fin du siècle passé. Les paroles font sans cesse allusion à La Havane et à ses habitants, ainsi qu'à des thèmes amoureux, sur une modalité toujours nostalgique. Les caractéristiques mélodiques de la *guajira* sont fort proches de celles des *tangos* de Cadix et des *malagueñas.* Les meilleurs interprètes de *guajiras* furent Juan Breva, « El Mochuelo », Cayetano Muriel « Niño de Cabra », « La Rubia » et « Pepe » Marchena.

La *milonga* provient du folklore de la région du Río de la Plata, en Argentine. Elle fut élaborée sur la base d'une mesure variable, mais le plus souvent sur celle du *tango.* Ce fut la fille du *matador* Paco Oro, Josefa Díaz, qui au retour d'un séjour en Argentine flamenquisa la *milonga,* la chanta et la dansa en Espagne. Après avoir écouté cette première version, Antonio Chacón la remodela et la transforma en un chant à écouter en l'enrichissant notablement. Peu à peu, le rythme de *tango* se perdit et la *milonga* devint un chant au rythme libre.

La *colombiana* est un chant flamenquisé qui présente des modalités musicales dont l'origine hispano-américaine n'est pas clairement définie. Selon José Blas Vega, elle serait apparue vers 1930 et sa structure serait l'œuvre de « Pepe » Marchena. Cependant, Antonio Hita Maldonado défend l'idée que ce chant n'a jamais été importé et qu'il n'existe pas en Colombie de souche musicale comparable à ce style flamen-

quisé. Selon Maldonado, la *colombiana* serait une création exclusive de Marchena. Après l'avoir présentée dans toute l'Espagne en 1930, celui-ci avait enregistré un disque qui portait le titre de *Mi colombiana*. Ce style connut une grande diffusion auprès du public et fut également interprété par « La Niña de los Peines », « El Niño de la Flor », « La Niña de la Puebla », « El Carbonerillo », « Niño de la Huerta », Luquitas de Marchena et Juanito Valderrama.

La *rumba* est un chant flamenquisé d'origine cubaine qui est le fruit de la forte influence exercée par les Noirs sur le folklore des Caraïbes. En Espagne, il devint populaire grâce au théâtre et aux nombreux spectacles de variétés. C'est de là, justement, que partent les chanteurs flamencos pour lui donner un caractère festif par des tonalités musicales qui le situent entre la *bulería* et le *tango*. Ceux qui le pratiquent et le diffusent alors sont « La Niña de los Peines », Bernardo el de los Lobitos, Vallejo et « Pepe » el de la Matrona. Aujourd'hui, la *rumba* et la *sevillana* sont un peu les topiques du flamenco et constituent une image standardisée abondamment diffusée à l'étranger.

Chapitre IV

LES ACTEURS ET LES STRUCTURES INSTITUTIONNELLES

I. — Les grandes figures du flamenco

1. **Le chant.** — Le chant peut être considéré comme la manifestation flamenca par antonomase. La guitare a pour fonction initiale de l'accompagner. Pour sa part, la danse flamenca parvient à atteindre la solennité et s'affirme comme véritable expression esthétique lorsqu'elle est portée par la voix.

Dans le chant flamenco, le caractère de la voix, ses qualités techniques et stylistiques intrinsèques sont véritablement fondamentaux. Ils sont le gage de la personnalisation de l'interprétation. C'est pourquoi le flamenco peut recevoir toutes les voix sans que le sens esthétique en soit mis en cause. Depuis la voix rauque, connue sous le nom de *afillá* en mémoire de « El Fillo » qui lui donna son nom, jusqu'à la voix cristalline et veloutée comme celle de Vallejo, appelée *laína,* il existe une infinité de variétés : graves, aiguës, naturelles, nasales, claires, lisses, sèches, de fausset, etc. On pourra même recenser des voix de population urbaine ou rurale, des voix de forge, de mine ou de théâtre.

Le chant est totalement dépendant du sens le plus strict du rythme et de la mesure. Même les chants appelés libres ou *ad libitum* comme les chants des Mines ou du Levant, les *granaínas* et les *malagueñas*,

dans lesquels l'interprète peut se permettre quelques fantaisies, doivent répondre à certaines normes musicales. *A fortiori* dans les « chants à mesure », l'artiste doit-il respecter scrupuleusement le rythme et la cadence exigés par le chant tout en gardant le juste équilibre et l'harmonie avec la guitare. Les *soleares, tangos, tientos, alegrías, bulerías* font partie de ce groupe. Est-ce à dire que cette deuxième catégorie de chants présente plus de difficultés d'interprétation que ceux qualifiés de « libres » ? Pas du tout. Parfois, une *malagueña* ou une *taranta* peuvent poser plus de problèmes d'exécution que les premiers nommés.

Un concept erroné a longtemps prévalu dans la classification des chants qui étaient alors répertoriés en *grandes* et *chicos.* Il faut remettre les choses à leur place et bien préciser que c'est le chanteur qui grandit ou réduit le chant, quels que soient le type ou le style de ce dernier. C'est en ce sens que l'on pourrait par contre qualifier le chanteur de majeur ou de mineur.

Dans le chapitre des appellations, nous rappellerons que l'on rencontre aussi l'expression *cante alante* et *cante atrás,* pour définir les chants voués à être écoutés et ceux destinés à accompagner la danse. Dans le premier cas, le chanteur, seul ou avec le guitariste, se place au-devant de la scène ; dans le second cas, l'interprète reste au fond de la scène pour céder le premier rôle au danseur ou à la danseuse.

Enfin, nous nous arrêterons quelques instants sur le phénomène du *duende.* Le terme est utilisé très fréquemment dans le flamenco et la tauromachie mais, paradoxalement, il semble indéfinissable. Parmi les multiples théories élaborées à cet effet, Manuel Torre rappelait fort simplement que le *duende* ce sont avant tout les « sons noirs », c'est-à-dire les origines ténébreuses et mystérieuses d'où émane l'authentique essence du flamenco. Le *duende* ne réside pas dans la gorge ou les cordes vocales mais plutôt dans le cerveau, les viscères et l'âme de l'acteur. Il est le résultat

de la lutte et des conflits entre ces trois sources de vie, de communication et d'expression.

« El Planeta ». Chanteur de race gitane, il est né à la fin du XVIII[e] siècle et mort au milieu du XIX[e]. On ne sait que très peu de choses sur lui, à l'exception de son prénom : Antonio. Ce fut un des grands patriarches du flamenco et sans doute le premier maître de cet art. On lui attribue la création des plus vieux styles de *tonás, siguiriyas* et *polos*. Il fut le guide et l'ami de « El Fillo », son authentique héritier dans le domaine de l'art.

L'écrivain Estébanez Calderón le qualifie dans *Escenas andaluzas* (1947) de « roi des deux *polos* », et « Demófilo », dans sa *Selección de cantes flamencos* parue en 1881, considère qu'il est né à Cadix en se basant sur les informations du chanteur Juanelo. Quelques flamencologues pensent que le nom du chanteur lui vient de l'allusion qu'il faisait aux astres dans une des *coplas* dont les paroles lui furent attribuées :

> Le dije a la luna
> la del alto cielo...

De son visage légendaire, il existe un portrait gravé très diffusé que réalisa un de ses contemporains : le peintre du Puerto de Santa María, Francisco Lameyer Berenguer.

« El Fillo ». C'est le nom de scène du chanteur gitan Federico Ortega Vargas, sans doute né à Puerto Real (province de Cadix) dans le premier tiers du XIX[e] siècle et décédé à Séville en 1878. Disciple de « El Planeta », il fut à son tour l'oncle et le maître de « El Nitri » ainsi que celui de Silverio Franconetti. Estébanez Calderón affirme que « El Fillo » contrastait par la simplicité de ses vêtements avec l'élégance de « El Planeta ». C'est d'ailleurs à partir de la description très précise de l'écrivain que le peintre Francisco Lameyer représenta « El Fillo » assis à côté de « El Planeta ». Pour sa part, « Demófilo » attribue au chanteur une impor-

tance telle qu'il répertorie le chant en deux époques : celle de « El Fillo » et la période postérieure. Par ailleurs, on dit aussi de « El Fillo » qu'il fut sans doute le premier Gitan à chanter pour de l'argent, ce qui permet de le considérer comme un des précurseurs du professionnalisme flamenco. Cependant, au-delà de ces diverses caractéristiques, le trait le plus significatif de ce chanteur mythique fut sans doute une voix rauque et cassée, terriblement personnelle, qualifiée de « voix *afillá* », qui permettait à l'artiste une interprétation très originale des *tonás* et des *siguiriyas* dont il avait la spécialité.

« *El Nitri* ». C'est le nom de Tomás de Vargas Suárez qui naquit en 1850 à Puerto de Santa María. Neveu de « El Fillo », « El Nitri » était un chanteur dont la vie fut auréolée de légende et pleine de contradictions. Les chercheurs le voient naître à Cadix, Puerto Real, Arcos ou encore Jerez. Par ailleurs, les uns le voient mourir jeune, atteint par la tuberculose, alors que d'autres soutiennent qu'il mourut à un âge avancé. Enfin, la polémique est grande sur l'attribution du trophée de *La Llave de Oro* du chant. *A priori,* la version la plus acceptable fait état de la remise de cette récompense pour la première fois dans l'histoire du flamenco, en 1868, au « Café Sin techo » de Malaga, par un groupe d'admirateurs inconditionnels du chanteur. Toutefois, certains pensent que *La Clé d'Or* lui fut remise à Jerez au cours d'une fête intime. En tout état de cause, il est certain que « El Nitri » eut durant toute sa vie la réputation d'être un homme extravagant, spécialisé lui aussi en *siguiriyas* et *tonás.*

Silverio. Il s'agit du nom artistique de Silverio Franconetti Aguilar qui, selon son biographe « Demófilo », naquit à Séville en 1831, bien que son certificat de décès, survenu en 1889, fasse apparaître la date de 1829. De père italien originaire de Rome et de mère espagnole native de Alcalá de Guadaira, Silverio vécut

dès les premières années de son enfance à Morón de la Frontera. Il y apprit le métier de tailleur tout en faisant de nombreuses escapades vers une forge voisine où il passait de longues heures à écouter chanter les Gitans. A cette époque, « El Fillo » fit de fréquents voyages à Morón au cours desquels il encouragea Silverio à cultiver sa passion flamenca. Ce fut le coup de pouce définitif.

Après un séjour à Séville, Silverio se consacra entièrement au chant et il partit pour Madrid où il fut un des instigateurs de l'intérêt naissant pour le flamenco. De 1856 à 1864, il mena une vie agitée à Montevideo où il fut tour à tour *picador* de corridas, milicien et officier de l'armée uruguayenne. Les raisons de ce séjour restent nébuleuses. Revenu en Espagne, il reprit sa carrière artistique et se consacra à ce qui était véritablement son obsession : élever au rang de spectacle public ces chants tristes et mélancoliques qu'il écoutait dans la forge des Gitans de Morón et dans les tavernes où se produisait son maître « El Fillo ». Pour ce faire, Silverio donna des concerts dans les principales villes d'Espagne, ce qui assura rapidement sa notoriété et son prestige. A Cadix, par exemple, il fut proclamé « roi des chanteurs ». En 1881, il fonda à Séville le célèbre café-concert qui portera son nom et sera sans doute le plus important de l'histoire du flamenco.

Voué corps et âme à la propagation et à la reconnaissance du flamenco, Silverio fut un chanteur encyclopédique qui maîtrisait tous les styles mais excellait plus particulièrement dans les *siguiriyas, polos* et *cañas.* Conscient de la valeur artistique du flamenco, Silverio Franconetti fut en quelque sorte un prophète visionnaire et un exemple dont la science, l'intelligence et le talent furent providentiels pour l'avenir du *cante.*

« *La Serneta* ». Ce fut le nom artistique de la chanteuse et guitariste gitane Merced Fernández Vargas qui naquit à Jerez en 1834, mourut à Utrera (province

de Séville) en 1912 et fut certainement la plus grande chanteuse flamenca du XIX^e siècle. Dans le texte d'une entrevue publiée en 1901, elle-même explique qu'elle doit son surnom à la comparaison que faisait sa mère entre son caractère enjoué et espiègle et celui de l'oiseau appelé *serneta* en espagnol.

Depuis l'âge de 22 ans, elle habita Utrera où elle commença sa carrière. Elle se produisit certainement dans les cafés-concerts de l'époque et dans les réunions privées. Jouissant d'un grand prestige auprès du public, elle suscita aussi l'admiration des professionnels les plus huppés, en raison notamment de la *soleá* très personnelle qu'elle interprétait. L'écrivain et chanteur Fernando el de Triana porta témoignage sur la grande beauté de « La Serneta » et l'exceptionnelle douceur d'une voix souvent inspirée par le *duende.* Il lui consacra même quelques vers :

> Cuando murió La Serneta
> la escuela quedó serrá,
> porque se llevó la llave
> del cante por soleá.

Antonio Chacón. Antonio Chacón García, né à Jerez en 1869 de parents inconnus et mort à Madrid en 1929, est considéré unanimement par les connaisseurs comme le chanteur le plus complet de tous les temps.

Selon le biographe José Blas Vega, les parrains du nouveau-né le confièrent au savetier Antonio Chacón Rodríguez et à son épouse qui le reconnurent comme fils et lui donnèrent leur nom. Très jeune, Chacón aida son père dans la boutique et se forma au chant. C'est ainsi que dès 1886 il chanta dans une fête organisée à Jerez par le *torero* Manuel Hermosilla pour célébrer son triomphe dans les arènes de la ville. La prestation du jeune homme causa l'admiration de tous et marqua le début d'une très brillante carrière. Peu après, Silverio l'engagea à prix d'or dans son café où il se produisit durant huit mois dans l'enthousiasme général,

avant de passer à l'établissement rival « del Burrero ». L'année suivante, il faisait une tournée en Espagne et débutait à Madrid.

Maîtrisant totalement la technique, magistral dans ses interprétations, son prestige prit une telle ampleur qu'on ne l'appela plus que « Don Antonio ». Même les Gitans, d'ordinaire peu enclins à reconnaître les mérites de ceux qui ne sont pas de leur race, l'admirèrent et le surnommèrent « le grand *Payo* » (non-Gitan). Il partit ensuite pour une tournée triomphale en Amérique puis, en 1922, il présida à Grenade le fameux Concours. Arrivé à la maturité artistique, il chanta pour la famille royale et continua son étonnante carrière jusqu'à sa mort survenue en 1929.

Antonio Chacón fut un homme doté de facultés exceptionnelles dont le nom restera gravé à tout jamais dans les annales du flamenco. La critique fut pratiquement unanime à son égard, à l'exception peut-être du Français Georges Hilaire qui vit en lui « la source géniale du mauvais flamenco ».

Manuel Torre. Né à Jerez en 1878 et décédé à Séville en 1933, Manuel Soto Loreto fut véritablement un artiste de légende. A ses débuts on le connut d'abord sous le nom de « Niño de Jerez » puis de « Niño de Torres ». Longtemps on l'appela « Torres » dans la presse avant de se référer à son surnom réel qui était « Torre » en raison de sa haute stature.

Il commença le chant professionnel dans les cafés-concerts, « La Vera Cruz » et « La Primavera », de sa ville natale. Puis il se produisit dans toute l'Andalousie et à Madrid où il participa à divers spectacles du théâtre Pavón et, notamment, à la remise de *La Llave de Oro* à Manuel Vallejo. Durant trente ans, il se maintint sur les cimes du succès et fut considéré comme le maître du chant gitan. Une tuberculose l'emporta le 21 juillet 1933.

Le poète de Jerez Manuel Ríos Ruiz a rendu un

vibrant hommage à son compatriote dans « Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre » où il met en relief le charisme formidable du chanteur, la profondeur, l'inspiration et la vibration de sa voix qui donnaient naissance à ces fameux « sons noirs » qui le caractérisaient et lui permettaient d'interpréter avec talent toute la gamme du chant flamenco, des *siguiriyas* aux *fandangos.*

Manuel Vallejo. C'était le nom d'artiste de Manuel Jiménez Martínez de Pinillo, inspiré par celui de sa grand-mère paternelle. Né à Séville en 1891, il y mourut en 1960. Sa popularité fut grande dans les années 20 et 30, où il enregistra de nombreux disques et parcourut l'Espagne dans sa totalité.

En 1925, il obtint la « Coupe Pavón » lors d'un concours organisé dans le théâtre madrilène et présidé par Antonio Chacón. Quelques années plus tard, le 5 octobre 1926, Manuel Torre lui remettra en ce même lieu la deuxième *Clef d'Or* du chant. Dès lors, et jusqu'à 1936, il sera la tête d'affiche de nombreux spectacles d' « opéra flamenco ».

L'abondante discographie de Manuel Vallejo rend compte de son vaste répertoire. Chanteur très polyvalent, il brilla surtout dans les *bulerías* et les chants typiques de l'époque comme les *fandangos* et les *granaínas.* En outre, Manuel Vallejo était aussi un excellent danseur.

Un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de l'artiste, le poète Antonio Murciano, considère que sa carrière se déroula en deux étapes distinctes. Au cours de la première, jusqu'à 1930, il suivit les canons traditionnels du chant avant de s'adapter par la suite au goût du public pour l' « opérisme » tout en essayant de concilier son classicisme avec les éléments les plus positifs de cette véritable révolution.

« La Niña de los Peines ». C'était le nom de scène de la chanteuse gitane Pastora Pavón Cruz, née à Séville

en 1890 et décédée dans cette même ville en 1969. Son surnom lui vint des paroles d'un *tango* qu'elle interprétait. Mariée avec « Pepe » Pinto et sœur de l'excellent chanteur Tomás Pavón, elle fit son apprentissage artistique dans « La Taberna de Ceferino », à Séville, avant de s'affirmer à Madrid en 1921 et d'entreprendre plusieurs périples à travers l'Espagne. En 1928 elle participa, en compagnie de Chacón, à un des nombreux « opéras flamencos » en vogue à cette époque.

« La Niña de los Peines » fut certainement la chanteuse la plus complète de l'époque. Dotée de facultés exceptionnelles, elle cultiva pratiquement tous les styles avec un succès particulier dans les *tangos, bulerías* et *peteneras.* Selon Angel Alvarez Caballero, critique du journal *El País,* Pastora fut une révolutionnaire du chant qui servit de pont entre le traditionnalisme du XIX^e^ siècle et tous les modernismes du XX^e^.

Manolo Caracol. C'est le nom d'artiste dont le Gitan Manuel Ortega Juárez hérita de son père. Né à Séville en 1909, il mourut à Madrid en 1973. Arrière-petit-fils de « El Planeta » par sa mère et apparenté au *torero* « Paquito » par son père, il fut d'abord connu sous le nom de « Niño Caracol ». Il n'avait que 12 ans lorsqu'il partagea le premier prix du Concours de Grenade avec « El Tenazas », puis il fit ses débuts à Madrid. Lorsque Chacón l'entendit pour la première fois, il confia au père de Caracol : « Ecoute bien ce que je vais te dire : nous tenons là le génie du chant de ce siècle. »

Effectivement, Manolo Caracol fut le dernier surdoué d'une dynastie qui apporta beaucoup à la tauromachie et au flamenco. Anselmo González Climent parle de perfection à son propos, tandis qu'Antonio Murciano considère qu'il transmettait par sa voix le souvenir du cri du premier matin du monde. Cette voix unique, profonde et très gitane, se promenait sans difficultés à travers les *siguiriyas, fandangos, malagueñas* ou *bulerías.*

« *Pepe* » *Marchena.* José Tejada Martín, né à Marchena en 1903 et mort à Séville en 1976, prit comme nom de scène celui de la ville qui le vit naître. Il est extrêmement difficile d'évaluer objectivement l'apport artistique de celui qui aura été l'artiste flamenco le plus controversé du XX^e^ siècle. D'un côté, il suscita l'admiration de partisans enthousiastes et fit école avec ce que l'on appela le « marchénisme », de l'autre, il se heurta à une réaction exacerbée et passionnelle. Révolutionnaire, génie ou escroc ? Il est difficile de répondre avec certitude. Par contre, il est certain qu'il fut l'instigateur de l' « opérisme flamenco » générateur de déformations et de mystifications de cet art.

Parmi les commentaires les plus hétéroclites sur l'œuvre de Marchena, on relèvera les propos de Eugenio Cobo qui note que l'artiste développa l'expression lyrique au détriment du tragique et qu'il remplaça le cri originel par une mélodie sirupeuse mais exquise. A l'opposé, on trouve l'opinion de Angel Alvarez Caballero, partagée par nous, qui considère que « Pepe » Marchena réduisit l'impact du chant flamenco et le rendit frivole à trop vouloir l'adoucir, au point d'en faire un pur artifice. Alvarez Caballero ajoute que, plus qu'une révolution, cette intervention fut un coup d'Etat, une prise de pouvoir de l'intérieur.

A l'évidence, on peut affirmer aujourd'hui avec le recul que nous donnent les années, qu'avec « Pepe » Marchena débuta une véritable traversée du désert pour l'expression flamenca authentique. Peu à peu, le chant perdit son essence et son caractère pour devenir une véritable caricature, victime en cela de la dictature de l' « opérisme ».

Antonio Mairena. Antonio Cruz García naquit à Mairena del Alcor en 1909 et mourut à Séville en 1983. Fils de forgeron, il s'initia au métier de son père et grandit dans l'ambiance flamenca d'une famille gitane. Connu d'abord sous le nom de « El Niño de

Rafael » puis de « Niño de Mairena », il débuta à Séville en 1930 et, après la Guerre civile, fit partie de plusieurs compagnies. A la fin des années 50, il abandonna le chant pour se mettre à la danse. En 1962, lors du Concours national d'Art flamenco de Cordoue, il reçut la troisième *Llave de Oro* du chant. Dès lors, sa grande préoccupation fut d'obtenir une revalorisation du chant par la publication d'études et d'anthologies de première importance réalisées en collaboration avec des intellectuels, notamment Ricardo Molina. Si Caracol fut un génie, Mairena fut un grand maître qui dispensa son enseignement dans tout l'univers flamenco et légua à la postérité une œuvre discographique impressionnante. Depuis les années 60 jusqu'à sa mort, en 1983, de nombreuses distinctions comme la Médaille d'Or des Beaux-Arts lui furent attribuées.

En dépit de certaines critiques qui se sont élevées parfois à l'encontre de son travail de compilation, de ses opinions sans concessions ou encore de sa recherche de la perfection formelle, Antonio Mairena a été le maître indiscutable de notre époque. Félix Grande, qui s'interroge sur l'authenticité des origines des chants que Mairena attribuait à tel ou tel artiste, compare sa mort à la disparition d'une université. Pour Angel Alvarez Caballero, son œuvre est un splendide cours magistral. Plus critiques, González Climent considère que son domaine est davantage la didactique que la magie, et Antonio Burgos pense que si, comme il a été écrit, Mairena a sorti le chant flamenco des salons et des chambres des petits-bourgeois avinés, ce fut pour le transporter dans les mairies et délégations où se trouvaient les nouveaux *señoritos*. Pour le journaliste, Mairena n'a pas rendu sa dignité au chant mais il l'a replacé dans le contexte de l'époque moderne.

Au-delà de ces controverses, il faut savoir reconnaître les apports uniques d'Antonio Mairena à l'histoire, à la connaissance et à la pratique du flamenco.

« *Fosforito* ». De son vrai nom Antonio Fernández Díaz, il est né à Puente Genil, dans la province de Cordoue, en 1932. Il débuta très jeune dans les fêtes de villages et en 1956 il se présenta au I^er^ Concours national de Cordoue où il obtint tous les prix en maîtrisant les différents styles avec une grande maturité. Depuis près de quarante ans, « Fosforito » se maintient en haut de l'affiche comme le véritable chef de file du chant flamenco dont il est actuellement le maître indiscutable. Son œuvre discographique, très ample et très variée, repose en particulier sur une anthologie exceptionnelle.

Pour González Climent, « Fosforito » conjugue la profondeur et le *temple* et son chant jaillit d'un excès vital. Ricardo Molina, pour sa part, le situe sur l'orbite gitane, bien qu'il ne soit pas Gitan. Il le juge capable de grandir tout ce qu'il interprète et le croit doté d'un sens musical prodigieux.

« *Camarón de la Isla* ». Né à San Fernando (province de Cadix) en 1950, José Monje Cruz est mort à Barcelone en 1992. Son nom de scène était dû à ses cheveux blonds, bien qu'il fût Gitan. Très jeune, il commença à chanter dans les auberges et les fêtes intimes. Professionnel à 16 ans, il enregistra alors son premier disque accompagné par Paco de Lucía. Il devint aussitôt une très grande vedette et signa les contrats les plus élevés du monde flamenco. En dépit d'une carrière météorique, il servit de modèle à de nombreux chanteurs et son art fit école. Par ailleurs, il fut un des rares artistes flamencos actuels dont le prestige et la réputation franchirent largement les frontières de l'Espagne.

L'art de « Camarón » se caractérisait avant tout par l'inspiration et la profondeur d'une voix déchirée, terriblement gitane, qui créait le mystère et la magie. Nous rendrons hommage au génial artiste récemment emporté par la maladie par ces vers de Carlos Lencero :

Y ahora va a cantá José...
Plata de luna en los Puertos,
Oro de vino en Jerez...
Temblando entre las estrellas
la voz de Camarón viene...
El corazón de la tierra
la sostiene...

2. **La guitare.** — C'est le seul instrument de musique étroitement lié à l'Espagne, au point que lorsque Vicente Espinel (1550-1624) établit un accordement correct, elle est reconnue sous le nom de « guitare espagnole ».

Incorporée au flamenco, elle devient très vite l'instrument adapté à l'accompagnement et à la mise en valeur du chant, surtout à partir d'Antonio Torres (1817-1892). On lui doit la création et la réalisation de ce que l'on pourrait appeler la « guitare modèle », fruit d'une élaboration par étapes. Avec le développement des cafés-concerts, les expérimentations vont se succéder tout au long du XIX^e^ siècle.

Les premiers maîtres de la guitare flamenca furent Patiño (1830-1900), Pérez (1840-1900), Paco el Barbero (1840-1910) et Paco el de Lucena (1859-1930). Ils furent les créateurs de l'école de guitare flamenca qui servit de référence aux générations postérieures. Malheureusement, il ne reste de leur art aucun témoignage musical. De l'union entre l'apparition du chant et son accompagnement naissent le rythme, la cadence, les tonalités et les fioritures (la *falseta*). Plus tard, les premières plaques sonores permettront d'étudier de nouvelles techniques basées sur les arpèges et les accords plaqués (le *rasgueo*). Grâce à des artistes comme Ramón Montoya, « Niño Ricardo », « Sabicas », puis Manolo Sanlúcar ou Paco de Lucía, la guitare flamenca a atteint un pouvoir d'expression qui lui confère désormais une véritable autonomie.

Patiño. José Patiño González, né à Cadix en 1829, est mort en 1902 dans cette même ville. Sous le surnom

de « El Maestro », il est connu comme le grand classique de la guirare flamenca du XIX^e^ siècle. On lui attribue notamment l'invention du sillet, cette fine baguette de bois, d'ivoire ou d'os, placée entre le chevillier et le manche de l'instrument, qui permet au chanteur de trouver sa tonalité pour chaque style. Par ailleurs, Patiño fut sans doute le premier guitariste soliste à donner des concerts. Parmi ses disciples, on compte les noms de Juan Gandulla « Habichuela », Paco el Barbero ou Paco de Lucena.

Paco de Lucena. Ce fut le nom de scène de Francisco Díaz Fernández, né à Lucena en 1859 et décédé dans sa ville en 1898. Il obtint très vite une forte popularité par son jeu très personnel plein d'improvisations. Son apport principal résida dans la nouvelle structure musicale qu'il donna à la *caña* en l'enrichissant de notes nouvelles. Il fut suivi dans son originalité par « Niño de Morón » qui est sans doute à l'origine de l'actuelle école de guitare de Morón de la Frontera.

Ramón Montoya. Né à Madrid en 1879, Ramón Montoya Salazar y mourut en 1949. A 14 ans, il débuta comme guitariste dans la capitale et, de 1896 à 1904, il se produisit avec Juan Breva, « La Macarrona » et les plus grands artistes de l'époque. Entre 1912 et 1926 il fut le guitariste attitré d'Antonio Chacón, puis il entreprit une carrière internationale.

Possesseur d'une technique extraordinaire, Ramón Montoya se caractérisa en particulier par la création d'arpèges qui l'immortalisèrent. Ce génie inventif et la musicalité de son instrument firent du guitariste le maître de la nouvelle école flamenca qui inspira, en particulier, la virtuosité actuelle.

« *Niño Ricardo* ». De son vrai nom Serrapí Sánchez, il naquit à Séville en 1904 et y mourut en 1972. Il débuta à 13 ans et, après une prestation au théâtre Pavón de Madrid, il accompagna « La Niña de los

Peines » et Tomás Pavón dans tout le pays. Très vite, il devint soliste en raison de fortes qualités intrinsèques. Doté notamment d'une technique très personnelle et originale, il se situa à la croisée des chemins et fut une synthèse équilibrée entre la tradition héritée de Patiño et la modernité proposée par Ramón Montoya.

« *Sabicas* ». Ce fut le nom artistique adopté par le Gitan Agustín Castellón Campos, né à Pampelune en 1912 et décédé à New York en 1990. Dès l'âge de 7 ans, il se produisit devant un public local puis, à 10 ans, il se présenta à Madrid. Dès cette époque, son art s'imposa à tous. Parti pour New York en 1936 avec la célèbre danseuse Carmen Amaya, il s'y installa définitivement et gravit très rapidement les échelons de la gloire internationale.

Grand technicien de la guitare flamenca, « Sabicas » contribua énormément à son évolution par son sens de la musicalité. Il apporta par exemple des sons nouveaux et des solutions techniques très complexes à la maîtrise de l'instrument.

Manuel Cano. Il naquit et mourut à Grenade (1926-1990). Formé par son père dès le plus jeune âge, il poursuivit sa formation à Madrid où il entra en relation avec les plus grands guitaristes du moment. Sa vie artistique fut essentiellement consacrée à la recherche sur le folklore andalou, ce qui lui ouvrit les portes des universités et centres culturels du monde entier. En 1978, il devint titulaire de la chaire de guitare flamenca du Conservatoire supérieur de musique de Cordoue, la seule dans le genre. En 1986, il publia le résultat de ses recherches sur l'évolution de la guitare et ses différentes écoles dans *La guitarra.*

Manolo Sanlúcar. Il s'agit du nom d'artiste de Manuel Muñoz Alcón, né à Sanlúcar de Barrameda (province de Cadix) en 1943. Initié à la guitare par son père, le guitariste Isidro Sanlúcar, il débute dans la

profession en accompagnant « Pepe » Marchena dans toute l'Espagne. Il fait ses premiers enregistrements avec « La Paquera de Jerez » puis, à la fin des années 60, travaille dans plusieurs cabarets de Madrid. Il donne son premier concert dans la capitale en 1972 et commence ainsi une brillante carrière internationale qui le conduit sur les scènes les plus prestigieuses.

Maîtrisant une technique irréprochable, Manolo Sanlúcar est doté par ailleurs d'une exquise sensibilité. Il est en quelque sorte la synthèse parfaite entre l'intuition et la connaissance et sa guitare ouvre de nouveaux chemins à la création et à l'expression flamencas.

Paco de Lucía. De son vrai nom Francisco Sánchez Gómez, Paco de Lucía est né à Algesiras (province de Cadix) en 1947. Initié lui aussi à la guitare par son père, il se révèle en 1962 lors du Concours d'Art flamenco de Jerez de la Frontera auquel il participe avec son frère. C'est le début d'une vie professionnelle intense qui le voit accompagner les chanteurs les plus prestigieux. En 1968, il fait ses premiers pas de soliste et va rapidement prendre le rang d'artiste universel.

Possesseur d'une technique inégalable, Paco de Lucía a déjà pris place dans l'histoire du flamenco comme l'auteur d'une véritable révolution du monde de la guitare. Sa virtuosité et son sens flamenco font de lui le plus grand guitariste de tous les temps au point, sans doute, de devenir dorénavant la référence absolue. La guitare de ce musicien de génie donne pleinement la mesure de la profondeur du flamenco.

3. **La danse.** — C'est certainement l'expression flamenca qui jouit le plus des faveurs de la grande masse du public. En effet, la danse révèle toute la richesse du monde flamenco en s'appuyant sur la voix et la guitare. Il faut ajouter à cela la plasticité, l'esthétisme, l'harmonie, la sensualité et la force expressive du mouvement.

Depuis son expansion, au temps des cafés-concerts, jusqu'à nos jours, la danse flamenca a toujours fasciné en contribuant notamment à l'extériorisation des passions. Bras, mains et épaules, hanches, cuisses, mollets, chevilles et pieds se conjuguent à l'expression fondamentale du visage pour créer le vertige. Communicative et attrayante, la danse ouvre sur un univers de fantaisie, de rêve, de drames et de passions : sur le monde flamenco.

« *La Macarrona* ». Née à Jerez en 1860, Juana Vargas « La Macarrona » est morte à Séville en 1947. A l'âge de 8 ans, elle fut engagée pour danser dans le café sévillan « La Escalerilla », puis elle se produisit dans les cafés-concerts de Malaga, de Barcelone et, à Séville, dans le « Café de Silverio » et le « Café del Burrero ». Présente sur toutes les grandes scènes, « La Macarrona » était considérée comme la danseuse la plus importante de son époque.

« *La Malena* ». Magdalena Seda Loreto naquit à Jerez dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle et mourut à Séville en 1956. Elle aussi débuta dans les cafés-concerts avant d'entreprendre une carrière plus internationale. Danseuse gitane, élégante et belle, « La Malena » fut une importante figure de son époque et la plus grande rivale de « La Macarrona ».

Pastora Imperio. Née à Séville en 1885, Pastora Rojas Monje mourut à Madrid en 1979. Lors de sa première apparition en public elle avait 10 ans. Trois ans plus tard, elle obtint à Madrid un très grand succès. Après avoir présenté son art à Paris en 1914, elle partit pour un long périple en Amérique avant de réapparaître en 1915 au théâtre Lara de Madrid dans *L'amour sorcier* que Manuel de Falla avait composé pour elle.

L'inégalable mouvement de ses bras fit école dans la danse flamenca. Admirée et reconnue par tous les

connaisseurs, elle consacra sa vie à la pédagogie de la danse. Le poète Ramón Díaz Mirete lui consacra ces vers :

Pastora
melodía, palillos, ritmo, gracia, serenidad ;
Pastora
bravura, sangre, fuego ;
Pastora
¡ Andalucía !

« *La Argentinita* ». Encarnación López Julvez naquit à Buenos Aires en 1895 et mourut à New York en 1945. Fille d'Espagnols, sa famille revint en Espagne et s'installa à Madrid alors qu'elle n'avait que 6 ans. Après avoir débuté très jeune sur les planches, elle repartit pour Buenos Aires en 1920, puis elle entreprit des tournées à l'étranger.

Elle intégra à son répertoire d'anciennes *tonadas* et chansons du XVIII^e siècle ainsi que les danses de l'école *bolera.* Très proche des écrivains et artistes de la « Génération de 27 », elle participa à différentes manifestations culturelles et intervint notamment lors d'une conférence du poète Rafael Alberti, accompagnée au piano par Federico García Lorca. Epaulée par ces poètes et le *torero* Ignacio Sánchez Mejías, elle créa sa propre compagnie dont elle dirigea la chorégraphie. Dans un art sobre et épuré, elle représenta diverses estampes folkloriques comme « Les rues de Cadix » ou « Le Café de Chinitas ».

Carmen Amaya. Cette géniale danseuse gitane naquit à Barcelone en 1913 et mourut à Bagur (province de Barcelone) en 1963. Après avoir débuté à 16 ans dans sa ville natale, elle se présenta ensuite à Paris. Artiste de renommée internationale, elle foula les scènes les plus prestigieuses et devint extrêmement populaire. Elle fit la couverture du magazine *Life,* fut invitée à la Maison-Blanche par le président Roosevelt et, à partir de 1942, devint une des attractions d'Holly-

wood. Elle joua dans un grand nombre de films comme *Rêves de gloire, L'amour sorcier* ou encore *Los Tarantos.* Sa danse opéra un retour à la force originelle de l'expression flamenca.

Antonio. Antonio Ruiz Soler est né à Séville en 1921. Dès l'âge de 7 ans, il commença une longue et riche carrière en compagnie d'une enfant appelée Rosario. En 1939, il obtint un énorme succès à New York et resta alors en Amérique durant dix ans. Il se dissocia de sa partenaire en 1952 et commença un long labeur artistique de chorégraphe flamenco. Mais c'est avec le Ballet espagnol qu'il gagna véritablement la reconnaissance du public. Tout en respectant les schémas de base, Antonio Ruiz Soler apporta à la danse flamenca une surprenante capacité imaginative et créatrice qui en fit un artiste d'exception.

Matilde Coral. Matilde Corrales González est née à Séville en 1935. Après avoir suivi les cours de Adelito Domingo, elle fit partie des compagnies de « Pepe » Pinto et Pastora Imperio. Après un passage dans les principaux cabarets de Madrid et de Séville, elle forma le groupe « Los Bolecos » à la fin des années 60 avec la participation de « El Farruco » et de son mari Rafael « El Negro ». Le groupe obtint le Prix national de Danse de la chaire de Flamencologie de Jerez en 1970.

Dès lors, Matilde Coral devint une des grandes danseuses contemporaines, sans doute la plus complète. En 1981, elle créa sa propre académie qui forma les danseuses aujourd'hui les plus réputées. Professeur titulaire du Conservatoire d'Art dramatique et de Danse de Cordoue, elle reçut les prix les plus convoités, notamment ceux du Concours national d'Art flamenco de Cordoue. En outre, sur la proposition de critiques et d'artistes flamencos, parmi lesquels Antonio Mairena, elle reçut officieusement *La Clé d'Or* de la danse.

« *El Farruco* ». Antonio Montoya Flores, grand danseur gitan, naquit en 1936 dans la localité madrilène de Pozuelo de Alarcón. Très vite, il intégra la compagnie de Lola Flores et Manolo Caracol et voyagea ainsi dans toute l'Espagne. En 1955, il passa dans le Ballet de Pilar López et prit une dimension internationale. La chronique dit notamment qu'à Londres le public fit dix-huit rappels dans une ambiance de folie. La mort de son fils le fit se retirer de la scène plusieurs années, avant qu'il ne réapparaisse en 1978 avec ses filles « Las Farrucas ». En 1984, il partitipa à la III[e] Biennale d'Art flamenco de Séville puis, en 1986 et 1987, il apparut à New York dans le spectacle *Flamenco Puro.* Ces dernières années, il alterna quelques prestations sporadiques avec l'enseignement de la danse dans son académie.

Son art est un composé de force, de virilité, de génie et d'inspiration. Ses postures et ses attitudes rendent un peu plus accessible le mystère du flamenco. « El Farruco » est un véritable monument de la danse flamenca.

Mario Maya. Né à Cordoue en 1937, il partit très jeune pour Grenade où il commença son périple artistique dans les grottes du Sacromonte. Après seulement deux semaines de cours dans l'académie de « El Estampío », en 1955, il commença à danser dans le cabaret madrilène « Villa Rosa ». Après quelques prestations en compagnie de Manolo Caracol, puis un bref passage dans la fameuse troupe « Zambra », en 1956, il entra pour deux ans dans le Ballet de Pilar López. Il dansa ensuite à Madrid au « Corral de la Morería » puis réalisa différentes tournées à l'étranger.

Mario Maya est un danseur exceptionnel, doté d'un sens aigu de l'esthétique flamenca. Ses montages chorégraphiques ont suscité l'admiration et l'enthousiasme de tous les publics, en particulier « Ceremonial », « Camelamos naquerar », « ¡Ay! Jondo » ou « El amargo », qui montrent comment on peut asso-

cier avec bonheur la danse flamenca à une structure chorégraphique.

Doublement primé au Concours national d'Art flamenco de Cordoue, Mario Maya accapare un éventail de prix assez impressionnant, parmi lesquels le « Giraldillo del Baile » à la II[e] Biennale d'Art flamenco de Séville ou encore la prestigieuse distinction « El Compás del Cante ». Depuis 1983, il enseigne la danse dans le « Centre d'Activités Mario Maya ».

II. — Les festivals et les concours

1. **Les festivals.** — Les premiers festivals flamencos virent le jour à la fin des années 50, pratiquement à la même époque que les concours. Il s'agissait de spectacles regroupant chanteurs, guitaristes et danseurs, généralement organisés par des organismes officiels comme les mairies ou par des entités privées comme les clubs flamencos. Le but était alors de développer l'intérêt de vastes secteurs populaires pour l'expression flamenca. Ces spectacles, organisés d'ordinaire en période estivale et à l'air libre, gagnèrent rapidement toute l'Espagne et même certaines villes étrangères, françaises notamment.

L'idée de départ était bonne : on élargissait le cercle du public amateur par la diffusion du flamenco. Le succès fut foudroyant puisque au début des années 90 on comptait plus de 200 festivals. Cependant, malgré cette forte croissance, on peut penser que ce type de manifestation, aujourd'hui caduc, demande une profonde révision dans le domaine de l'organisation et de la mise en scène. Peu à peu le charme de la découverte a été rompu et la répétition de la formule a conduit le public à l'ennui. Pire encore, des spectacles interminables de cinq à six heures, dépourvus de toute imagination, où les mêmes artistes se succèdent en répétant invariablement les mêmes prestations artistiques, ne peuvent que porter atteinte à ce que l'on souhaitait promouvoir.

Si les organisateurs doivent assumer leurs responsabilités et pallier au manque d'imagination dans la conception et le montage de leurs programmes, les artistes doivent eux aussi se faire violence. Commodément installés dans la formule, ils naviguent en eaux calmes sans aucune remise en question, ce qui contrarie toute évolution et donc tout progrès. Avec un peu d'imagination et une prise de conscience générale de la décadence inquiétante des festivals, les solutions ne devraient pas manquer. Il faudra s'inspirer, par exemple, du spectacle monté par le guitariste de Jerez Manuel Morao, « Flamenco, une façon de vivre », ou de celui créé récemment sous la direction de Pedro Peña, avec une chorégraphie de Matilde Coral, « Cent ans de flamenco... ».

2. **Les concours.** — Les concours dont l'objectif est d'assurer la conservation de la pureté et la revalorisation de l'art flamenco eurent comme origine la fameuse manifestation tenue à Grenade en 1922, à l'initiative du musicien Manuel de Falla, du sculpteur Miguel Cerón et d'une pléiade d'intellectuels comme Lorca, Turina, Andrés Segovia, Zuloaga et Fernando de los Ríos. En empêchant la participation des grandes figures du moment, les organisateurs limitèrent les résultats du Concours, même si celui-ci permit la révélation de Manolo Caracol. Cependant, ce Concours de Grenade assura définitivement la réhabilitation du flamenco chez les intellectuels.

L'idée semée à Grenade germa longtemps après, lorsqu'en 1956 Cordoue lança son premier Concours sous la houlette de la municipalité et du poète Ricardo Molina. Cette manifestation, qui se tient depuis tous les trois ans, reste aujourd'hui la plus importante du genre. Elle aura conduit à la récupération de la pureté et de la dignité de cet art. Au cours de ces dernières décennies, les plus grands artistes flamencos furent consacrés à Cordoue, dans la lignée de « Fosforito » qui obtint le Premier Prix en 1956.

Dans la foulée, d'autres concours furent créés un peu partout, comme le prestigieux Festival national du Chant des Mines, de la ville minière de La Unión (province de Murcie), en 1961, dont l'objectif était de revaloriser les chants de la région en nette perte de vitesse ou même pratiquement oubliés dans certains cas.

Aujourd'hui, il est difficile de connaître le nombre exact des concours tant ils sont nombreux. Pratiquement toutes les *peñas* flamencas programment dans leurs activités un concours régional ou national dans le but de couvrir les obligations artistiques d'une saison à moindre coût, étant entendu que l'organisation de récitals par des artistes connus reviendrait beaucoup plus cher en raison de la très forte augmentation du prix des contrats de ceux-ci. Dans ces conditions, la finalité des concours est trompeuse et leurs résultats sont altérés par cette prolifération. Depuis un certain temps sont apparus ceux que l'on pourrait qualifier de « professionnels des concours ». Ce sont des interprètes, souvent médiocres, qui subsistent grâce aux prix qu'ils arrivent à glaner ici ou là, mais qui n'apportent strictement rien à l'art flamenco.

De nos jours, sauf de rares exceptions comme Cordoue et La Unión, les concours flamencos sont donc porteurs d'une véritable déformation de l'esprit qui soufflait à l'origine sur ces manifestations.

TROISIÈME PARTIE

INCIDENCES CULTURELLES ET IDÉOLOGIQUES DE L'ART POPULAIRE EN ANDALOUSIE : FLAMENCO ET TAUROMACHIE

Chapitre V

POUR LA TAUROFLAMENCOLOGIE

Flamenco et tauromachie sont deux modes d'expression profondément enracinés dans la culture populaire andalouse qui présentent de multiples dénominateurs communs. Ce sont avant tout des représentations dramatiques d'affrontements singuliers, de duels, où domine l'émotion d'un corps à corps tour à tour amoureux et sanglant toujours passionnel. Les sentiments sont exacerbés, les pulsions s'emballent. Le terme tauromachique de *lidia* connote bien ces notions.

Les deux formes d'expression traduisent la volonté

d'un retour à l'essentiel, à l'authentique, c'est-à-dire aux valeurs et aux sentiments primordiaux de l'Homme. Ceci peut expliquer leur extrême abstraction, leur fort symbolisme et l'intellectualisation auxquels elles se prêtent. Elles traduisent donc à la fois, comme tout rituel, une recherche et une affirmation de l'*ego,* de la conscience individuelle, mais aussi la quête des racines, d'une identité collective. On comprend mieux alors comment l'histoire du flamenco et de la tauromachie est liée à celle de la minorité gitane qui en est un des rouages essentiels, mais on saisit aussi les raisons de la récupération et de la sublimation relativement récentes d'une culture qui n'est plus enfermée aujourd'hui dans le périmètre strictement andalou. Après une longue période d'ostracisme et de mépris, elle est maintenant revendiquée comme patrimoine national, voire international. La réprobation et l'hostilité ont fini par faire place à la curiosité puis à l'intérêt et à l'interrogation sur la signification profonde de ces deux arts cultuels où le sacré le dispute sans cesse au profane.

I. — **Définitions**

Dans le cadre que nous venons de définir, quelle est la nature et quel est le rôle de la tauroflamencologie ?

Il s'agit d'une discipline récente qui a pour finalité d'analyser de façon comparative l'ensemble des caractéristiques et des composantes historiques, sociologiques, techniques, théoriques, esthétiques, sémiologiques, de ces deux formes d'expression d'une même culture afin de mieux comprendre le fonctionnement de celle-ci. La tauroflamencologie relève donc de l'anthropologie culturelle. On trouvera dans les sciences humaines (histoire, sociologie, anthropologie, par exemple) et les sciences du langage (la linguistique et ses dérivés, la sémiologie notamment) les outils nécessaires à une étude comparative suffisamment exhaustive pour être significative. Ces préoccupations sont

très récentes, y compris en Espagne, et très peu de travaux ont été menés à terme dans cette discipline qui offre des perspectives nouvelles. Nous allons examiner quelques-uns des points de convergence entre le flamenco et la tauromachie qui justifient à eux seuls l'intérêt de la tauroflamencologie.

Un premier groupe de dénominateurs communs repose sur les origines et les contextes géographiques, culturels, historiques, de la tauromachie et du flamenco. Tout d'abord, l'un et l'autre naissent en Andalousie avec pour horizon les marécages du Guadalquivir, les champs d'oliviers ou les quartiers populaires de Séville, Ronda, Cordoue ou Grenade. D'autre part, le « flamenquisme » est avant tout une attitude spirituelle, culturelle et sociale qui concerne le peuple andalou dans sa totalité. Il est une manière d'être, de penser, d'agir, qui se concrétise, se stylise et se cristallise à la fois dans l'art du *toreo* et du flamenco. Ceux-ci sont donc en quelque sorte les réceptacles, les dépositaires de la coutume et de la tradition. Ils sont la mémoire du peuple andalou. Par ailleurs, les Gitans apparaissent dans le panorama historique des deux arts comme un très fort élément fédérateur, un facteur de symbiose et d'osmose. Enfin, les protagonistes se retrouvent en des lieux de convivialité et de confluence souvent mythifiés par la légende et la tradition populaire. *Flamencos, toreros,* mais aussi le peuple amateur se rencontrent dans un certain nombre de lieux sacralisés et magiques comme les auberges, les cabarets, les cafés-concerts, les arènes ou encore les abattoirs publics. C'est là que se tient la vie socioculturelle du peuple andalou.

Un deuxième pôle de convergences concerne la production artistique elle-même et les rapports privilégiés qu'entretiennent l'artiste et le public. Les caractéristiques esthétiques entrent systématiquement dans un rapport d'analogie ou d'homologie. Nous ne citerons ici que quelques exemples dont certains seront développés plus loin.

Dans le domaine fondamental de la structuration de l'œuvre, nous relèverons le cycle ternaire propre à la *lidia* comme à la composition musicale. Les trois actes de la corrida et de la pièce flamenca rappellent les trois séries de mystères du rosaire. A la sortie du taureau et au tiers des piques correspondent les arpèges, période de mise en mouvement et de présentation. Il s'agit de l'exposition du thème à la guitare alors que danseurs et/ou accompagnateurs marquent le rythme avec les *palmas.* Face au chanteur, au danseur et au *torero* s'ouvre alors un espace mystérieux, mythique et sacré, qu'ils doivent traverser, ce que matérialise le « ¡ Vamos ! » ou « ¡ Vamos allá ! » du protagoniste. Puis, la guitare enchaîne son raisonnement par une suite de variations et modulations auxquelles succède l'entrée du chanteur et/ou du danseur. Lors du combat, c'est le moment du deuxième tiers, celui des banderilles. Enfin, dans le dernier mouvement, l'intrigue se trame et les passions se nouent. Les thèmes du débat, du dialogue, sont dévoilés, chantés, dansés, répétés, dessinés. Il faut tout dire : c'est le moment de la vérité et de la mort. C'est l'instant où Eros et Thanatos se confondent. L'extase de l'acte d'amour se précise, perceptible dans la modulation du chant dans la gorge et sa tonalité très haute ainsi que dans la sensualité des danseurs et du *torero* qui s'exhibent et provoquent l'Autre. Cependant, la mort vagabonde et se fait de plus en plus présente. C'est dans ce paroxysme de violence-passion que sont exprimés avec une forte tonalité tragique les concepts de vie, amour et mort.

Par ailleurs, la terminologie commune (*desplante, temple, remate,* etc.) souligne la similitude des attitudes : jeux de bras, flexions de ceinture, pose bravache, hiératisme. Le discours généré par l'artiste est organisé dans tous les cas autour du rythme et de la cadence *(temple, compás)* : syncopes, silences, accélérations, etc., et fonctionne avec une rhétorique empruntée à celle de la parole. Le geste, le pas, la note,

le mot développent une rhétorique commune qui est celle de la séduction et dont les figures se correspondent d'un art à l'autre (litote, hyperbole, métaphore, apostrophe, humour et ironie, en particulier).

L'emprise du temps fait du *toreo* et du flamenco des arts fugaces. En raison du rôle capital joué par le *duende* (l'inspiration), une *faena,* l'interprétation d'un *cante,* d'un *baile* ou d'un *toque* ne pourra être répétée avec les mêmes nuances. Chaque instant est unique, chaque interprétation est singulière, car les éléments extérieurs (taureau, *cuadrilla, cuadro*) interviennent dans la production artistique et modifient le jeu/je. Dans cet esprit, le public est à considérer comme un paramètre fondamental. C'est un encodeur, véritable partie prenante et producteur dans un système de communication très dialectique. D'ailleurs, *toreo* et flamenco ont pratiquement des publics communs qui se projettent et s'impliquent totalement au point d'inverser parfois les rôles comme l'*espontáneo* dans les arènes ou tel ou tel spectateur qui interpelle chanteur ou danseur dans une ébauche de communication.

Le symbole de la rencontre entre flamenco et tauromachie, c'est l'union de Tragabuches et de la Nena. Cette histoire est significative de l'émergence culturelle dont l'Andalousie de la fin du XVIII[e] siècle fut le berceau. Disciple et subalterne de Pedro Romero[1], *torero* et Gitan, vivant aussi de brigandages sur les chemins andalous, Tragabuches s'éprit de la Nena qui était danseuse, puis la tua par jalousie. Ce fut le premier signe patent de la rencontre passionnelle entre les deux arts. D'autres suivront, comme l'idylle entre Ignacio Sánchez Mejías et « La Argentina », dans les

1. Pedro Romero, né à Ronda en 1754, est un personnage de légende. Il fut en concurrence directe avec Costillares et « Pepe-Hillo » qu'il domina régulièrement. Cette opposition entre des écoles différentes : Ronda et Séville, contribua à l'extension fulgurante de la popularité de la corrida en Espagne. Il se retira en 1799 après avoir occis près de 5 600 taureaux sans blessure grave.

années 20 ; celle entre Fernando « El Gallo » et Gabriela Ortega ; ou encore la brève romance entre leur fils Rafael « El Gallo » et Pastora Imperio. Comme l'a écrit José Carlos de Luna : « Parce que le *torero* vient du peuple, cette expression de sentiments populaires qu'est le chant l'a toujours accompagné. »

Flamenco et tauromachie doivent donc être considérés comme les manifestations d'une sensibilité populaire spécifique centrée sur l'Andalousie. Ils sont nés d'un même lit : celui du Guadalquivir, le « grand fleuve » chargé d'alluvions. Discours symboliques aux structures et aux contenus fortement homologiques, il faut les analyser à la lumière de la rhétorique. Immenses métaphores de la séduction[1], tout un peuple en quête d'une identité à la fois individuelle et collective y projette ses fantasmes. Mais cette recherche a le goût du sang et de la mort, de l'inachevé et de l'impossible. Flamenco et tauromachie, générés par la société andalouse, produits du syncrétisme entre les civilisations chrétienne, arabe et gitane, développent une vision tragique du monde qui semble bien correspondre à une culture de la marginalité. Eléments constitutifs d'une culture populaire, ils ont été érigés en véritables rituels, c'est-à-dire en actes sociaux et culturels nécessaires à la vie du groupe. Du rite tel que l'ont défini les anthropologues, ils possèdent à la fois la régularité et la périodicité, le sens donné par un groupe initié, la forme dramatisée et le consensus entre les participants. Du rituel ils ont aussi l'urgence, le caractère impérieux et obligatoire parce qu'ils déterminent l'équilibre et la continuité du groupe qui se reconnaît et s'identifie dans ses manifestations sociales, culturelles et religieuses. Par ailleurs, au-delà de cette identité de fonctions dans la société qui les génère, fla-

1. Etymologiquement, le mot « séduction » vient du latin *seducere* qui signifie, au sens moral, séparer, détourner du bien, faire tomber en faute. Concrètement, le *toreo* et le *baile* flamencos consistent aussi en ces détournements et déviations.

menco et tauromachie ont aussi une histoire et un développement tout à fait parallèles et analogiques.

Nous l'avons vu, les premières traces du flamenco se situent dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, juste au moment où Pedro Romero, de Ronda, Costillares[1] et José Delgado « Pepe-Hillo »[2], de Séville, codifient insensiblement la corrida qui n'était jusqu'alors qu'un carnage anarchique[3]. Puis, au XIX[e] siècle, le *toreo* est dominé par la figure de Francisco Montes « Paquiro » qui structure la *lidia* et qui, avec son *Arte de torear* publié en 1836, devient le metteur en scène de la corrida moderne[4]. Montes est en quelque sorte le Franconetti du *toreo*. Alors qu'au XX[e] siècle les *tablaos* flamencos deviennent de plus en plus des spectacles aseptisés où des interprètes souvent dépourvus de talent et de passion dilapident le patrimoine culturel andalou, en tauromachie l'art prime de plus en plus le combat au détriment, parfois, de l'authenticité. Les corridas, dans les années 50 et 60 en particulier, en raison notamment du « boom » touristique que connaît l'Espagne, sont trop souvent des parodies de combat où les taureaux peu armés, faibles et sans caste, permettent aux vedettes du moment de briller à peu de frais. C'est

1. Costillares naquit à Séville en 1748. *Matador* à 25 ans, il livra une rude bataille aux frères Romero de Ronda et défendit les couleurs de sa ville. Sa popularité lui permit de toréer 22 ans. Il mourut en 1800.

2. José Delgado « Pepe-Hillo », né à Séville en 1754, connut une énorme popularité durant les vingt-cinq années de sa carrière. Il se caractérisa par la recherche de la fantaisie, ce qui lui valut de nombreuses blessures graves. Il fut tué à Madrid par un taureau en 1801. En 1796 parut son traité de tauromachie qu'il avait certainement dicté car il était illettré. Il y proposait un *toreo* avant tout défensif, ce qui ne manqua pas de surprendre à l'époque.

3. Pour une analyse de l'évolution de la tauromachie, se reporter à l'ouvrage collectif : *Le peuple du toro,* publié sous la direction de Véronique Flanet et Pierre Veilletet, Paris, Ed. Hermé, 1986.

4. Francisco Montes, *alias* « Paquiro » (1805-1851), natif de Chiclana, fut un très fameux *matador.* En activité de 1830 à 1849, il insista dans son traité de tauromachie sur la nécessité de discipliner l'action des subalternes, en particulier celle des *picadors.* Il leur retira la pique longue et limita leur intervention au premier tiers du combat. Son apport fut fondamental et détermina l'élaboration des premiers règlements officiels.

l'époque du phénomène médiatique « El Cordobés », mais aussi d'autres produits de la publicité comme Aparicio, Chamaco, « El Litri », etc.

Ce qui fut d'abord un exorcisme existentiel, un exutoire ou une manifestation de révolte : le *cante jondo* à ses débuts, les jeux taurins et la corrida-carnage entre le XII^e^ et le XVIII^e^ siècle, devient un véritable moyen d'expression récupéré et revendiqué par une entité syncrétique plus large afin de renforcer l'unité culturelle de la Nation. Leur codification pose ainsi une question fondamentale à laquelle nous tenterons de répondre plus loin : celle de leur récupération par l'idéologie dominante et l'appareil d'Etat, religieux et civil[1].

II. — L'homologie des discours

Flamenco et tauromachie paraissent avoir trouvé l'autonomie indispensable à leur expression en un discours et une rhétorique communs. Buvant aux sources de la même culture et de la même tradition, ils vivent un phénomène d'interaction et d'interinfluence qui se manifeste clairement dans leur structure, leur organisation interne, ainsi que dans les modalités de leurs discours respectifs. On parvient à une telle similitude entre les deux arts que les rôles peuvent en être inversés : le torero danse, le danseur ou le chanteur toréent ; les « Ay ! » se mêlent aux « Olé ! » et *palmas, pitos* et *jaleo* accompagnent les évolutions des artistes-acteurs. A Puerto de Santa María ou à Jerez, par exemple, le public accompagne une bonne *faena* du Gitan Rafael de Paula de *palmas por bulerías* qui traduisent l'allégresse de l'improvisation et la force de l'inspiration.

1. Sur cette question, consulter le livre de Manuel Delgado Ruiz, *De la muerte de un dios : la fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular,* Barcelone, Ed. Nexos, 1986. Voir notamment le chapitre : « Las tauromaquias y el poder », p. 13-60.

1. **La nature du discours.** — L'art tauromachique et l'art flamenco constituent un discours composé de signes plus ou moins codifiés. Fortement symbolique, ce discours est sujet à interprétation, idéalisation et transfert. Sa nature est de type tragique parce qu'il est implicite et potentiellement porteur de conflits et de drames nés de l'opposition qui se fait jour entre l'homme et la femme, l'homme et le taureau. Eros et Thanatos, l'amour et la mort, constituent les pôles faussement antagonistes de l'affrontement du couple.

Dans le cas de la *lidia,* la relation qui s'établit entre les protagonistes du drame est modifiable à chaque instant. Chacun peut, à tout moment, imposer sa propre loi, son propre discours. C'est le nœud d'une dialectique du discours, c'est-à-dire d'un dialogue qui évolue suivant la dynamique des contraires et des oppositions. Il en est de même dans la rencontre qui unit ou oppose les danseurs. Flamenco et tauromachie sont des arts où domine l'imprévu car leur force de séduction et leur authenticité reposent avant tout sur l'inspiration et l'improvisation qui peuvent à tout moment s'affranchir des figures imposées et les transgresser.

2. **L'énoncé du discours.** — La scène du discours se limite à un espace réduit, comme au théâtre. Le *ruedo*[1] et le *tablao*[2] sont des lieux symboliques, des structures condensées de l'espace où s'expriment les acteurs. Espaces géographiquement définis ou délimités, ils symbolisent le lieu mythique universel protégé des agressions extérieures où les héros se livrent à la recherche (tragique) des valeurs authentiques : la quête de l'Autre ou de sa propre identité, les valeurs fondamentales de l'Homme.

L'espace mythique couvre ainsi le champ de la

1. Littéralement, le rond, la roue, c'est-à-dire la piste concentrique.
2. Plancher, scène, estrade, sur lesquels se déroule la prestation de l'artiste flamenco.

mémoire collective dont les héros se font les porte-voix. Effectivement, il ne peut y avoir combat, chant ou danse sans la participation active des spectateurs-acteurs, témoins essentiels qui jouent ici le rôle du chœur de la tragédie antique. L'espace proprement dit est remplacé par un espace-temps communautaire investi par le mythe social et collectif.

Tout le complexe de l'énoncé du discours : personnages (héros) — espace — temps, se réduit à une dimension élémentaire, à la fois symbolique et mythique. Cet espace unique constitue un lieu référentiel autonome et absolu : le lieu de tous les conflits. Dans ces unités de narration (le chant) ou de dialogue (la danse, le combat), se concentre le parcours épique du héros sous la forme d'une odyssée interne. Il s'agit d'un itinéraire relativement statique puisqu'il se limite au court périmètre de l'arène ou de la scène, et donc essentiellement cérébral, qui correspond à l'intériorisation de situations tensionnelles. L'espace investi devient un microcosme qui se charge de la violence qui domine dans le monde extérieur. Nous sommes clairement au cœur d'un itinéraire labyrinthique où les protagonistes évoluent entre les méandres d'une conscience et les incertitudes d'une existence.

3. **La rhétorique du discours.** — Dans le dialogue ou le monologue qui s'instaurent, le discours de la tauromachie et du flamenco recourt à plusieurs formes d'expression, et notamment à la littérature, à la musique ou à la peinture. Chacune possède sa rhétorique, ses tropes, ses figures, ses procédés particuliers, mais ceux qui dominent proviennent de la littérature.

Comme l'a dit Jean Cocteau, la corrida et le flamenco se parlent avec le corps. Ce sont des discours du corps où le geste, l'attitude, la pose signifient comme s'ils étaient parole. Essayons de mettre en évidence quelques figures de ces discours.

La métaphore, figure de la connotation par excel-

lence, est omniprésente dans le flamenco et la tauromachie. Il s'agit de ce transfert de sens du concret vers l'abstrait dont a besoin toute forme d'art et qui, dans ce cas précis, met en relief le jeu de la séduction. Tout, dans les attitudes, les poses, les gestes des danseurs et du *torero,* développe cette métaphore de l'attraction, de l'envoûtement et, dirions-nous, de la déviation. C'est ainsi que le *torero* appelle le taureau, l'attire vers son corps, l'enveloppe dans sa cape ou sa *muleta,* pour ensuite l'écarter. De la même façon, la danseuse séduit son partenaire en tournant et virevoltant autour de lui en un incessant mouvement de va-et-vient. Ces périodes de bref éloignement, suivies d'un spectaculaire rapprochement des corps, illustrent parfaitement la métaphore de la séduction, clef de ces deux arts.

La litote et l'hyperbole, quant à elles, sont deux figures opposées qui jouent cependant un rôle fondamental dans ce discours amoureux où domine la passion. La litote, c'est le non-dit, ce que l'on suggère sans le nommer. Le chant et la danse flamencos sont pleins de mots, de cris et de gestes réprimés, suggérés en un simple soupir ou une attitude. Ils sont pleins de passion contenue : on se frôle sans se toucher. De la même façon, le grand art des maîtres de la piste est fait de cette domination souveraine : Antonio Ordóñez, Paco Camino, Luis Miguel Dominguín, Curro Romero, Paco Ojeda, Antonio Bienvenida, César Rincón. Citons simplement le *remate,* geste ultime de la série, de Curro Romero, ou la demi-véronique de Rafael de Paula. Parfois, lorsqu'il est parvenu au bout de la logique de sa démonstration, l'artiste sent le besoin de rompre le processus par un moment de silence. Le temps cesse alors de couler, tout s'interrompt et une voix souligne l'évidence de la situation et son ineffable beauté d'un retentissant « ¡ Eso es ! » (C'est cela).

Mais lorsque la passion éclate, lorsque les tensions s'exacerbent, l'hyperbole domine. On passe alors du non-dit au trop dit, c'est-à-dire à l'emphase. La voix

s'élève, le discours enfle jusqu'à l'exagération car les sentiments débordent. C'est le temps de ces *faenas* fleuries de Francisco Rivera « Paquirri », Diego Puerta, José María Manzanares ou José Ortega Cano, de la tauromachie de la peur de « El Cordobés », Antonio José Galán ou Dámaso González, de nombreuses pièces du chant et de la danse.

Une autre figure est fondamentale dans l'art du *toreo* et du flamenco : l'apostrophe. L'acteur interpelle (apostrophe) son interlocuteur brusquement et violemment, sans fioritures, afin de situer les rôles. Il s'agit d'une intention clairement polémique. Le procédé est fréquent dans l'art flamenco où toute une panoplie permet des interventions intempestives : *pitos, palmas, jaleo,* mais aussi interjections et invectives lancées par le chanteur, les danseurs ou les participants, contribuent à socialiser les relations ou, à l'inverse, à les situer dans une ambiance de polémique et d'affrontement. L'apostrophe est toujours brève, sèche, généralement séparée du contexte. Elle rompt avec la situation établie. Il peut s'agir d'une provocation qu'utilise, par exemple, le *torero* au début de son combat lorsqu'il reçoit le taureau à genoux, *a porta gayola,* par une *larga afarolada.* Il montre ainsi son désir d'imposer son propre discours, de dominer l'adversaire dès le début de la rencontre. Il signale ainsi sa volonté et sa valeur de héros[1].

Même en plein drame, l'humour et l'ironie peuvent surgir parfois. Il faut alors les considérer comme les figures d'une manifestation irrévérencieuse, une marque de la remise en cause de l'ordre et des normes établis. L'effet comique obtenu est d'autant plus surprenant et réussi que le référent est dramatique. L'humour et l'ironie sont donc à analyser ici comme des figures de subversion qui minent le système de l'intérieur en lui ôtant le clinquant de son caractère solen-

1. Le public appela Diego Puerta « Diego Valor ».

nel. Lorsque « El Cordobés » exécute son saut de grenouille autour du taureau, ne met-il pas en doute le caractère sacré de ce rituel qu'est le combat ? D'autre part, certains ornements et poses bravaches ne permettent-ils pas eux aussi cette remise en cause ? Dans le flamenco également, provocations et invectives peuvent être pratiquées sur le ton moqueur de l'ironie.

Toutefois, peut-être semblera-t-il plus évident d'interpréter ces irruptions imprévues de l'humour et de l'ironie dans le flamenco et la tauromachie comme des soupapes de sécurité qui permettent d'atténuer la menace. C'est un élément cathartique qui, en exorcisant l'angoisse, redonne confiance au lutteur. Dans le théâtre pathétique de la vie que représentent la corrida, le chant et la danse flamencos, l'humour et l'ironie sont une bouffée d'oxygène qui libère de l'oppression.

4. **Le corps et le discours.** — L'attitude du corps joue un rôle prépondérant dans la composition de ces figures qui se fonde sur le geste et la voix. Il constitue l'axe d'équilibre autour duquel tout tourne. La verticalité du danseur, le hiératisme du chanteur mettent en exergue les déplacements toujours significatifs de la danseuse. La sobriété du *torero,* à pieds joints ou avançant la jambe en terrain hostile, ancré dans le sable, met en relief la force brute et les mouvements tumultueux du taureau qui virevolte. Ce contraste entre le parcours horizontal et l'immobilisme vertical traduit l'harmonie et la complémentarité des contraires d'où surgit la beauté.

Cependant, l'esthétisme de l'art flamenco et tauromachique dépend aussi, en grande partie, de l'harmonie rencontrée entre le mouvement et sa vitesse d'exécution. Par le débit du discours, son rythme et sa cadence, les protagonistes nuancent leurs paroles. Le rythme est un critère esthétique fondamental du flamenco et de la tauromachie. Comme le flamenco se basait initialement sur l'improvisation libre, il fut

nécessaire d'introduire l' « appel ». Celui-ci sert de porte aux différentes sections d'un chant ou d'une danse, en laissant libre cours à l'inspiration des interprètes. D'autre part, durant sa *faena,* le *maestro* doit dicter sa loi au taureau. Le rythme et la cadence qu'il lui impose alors par le jeu de la cape et de la *muleta* sont déterminants. Il s'agit du *temple* qui constitue la manifestation évidente d'une grande sérénité morale.

La domination de ces paramètres rend ainsi compte de la domination du temps et de l'espace. L'idéal serait que soient associées lenteur, profondeur et amplitude, caractéristiques propres du *temple*, accord parfait par lequel l'acteur-locuteur assure sa domination, impose sa volonté et sa sensibilité.

Le corps sert alors de support à l'idée. Tout le caractère signifiant du *toreo* et du flamenco réside dans leur abstraction, dans la possibilité qu'ils offrent au jeu des correspondances et du symbolisme. La violence de leurs discours se libère dans la relation qui s'établit entre le corps des protagonistes, la ligne de ciel et la ligne de terre. L'énergie éclate et se projette en des lignes parallèles, perpendiculaires ou brisées, qui tracent le discours du corps. Dans l'harmonie des contraires et l'opposition des couples s'exprime ainsi l'idée d'homme et de femme. Nous en revenons à la métaphore de la séduction, à l'expression de la virilité, de la passion, de l'érotisme et de la domination, véritables fondements des deux arts.

Flamenco et tauromachie développent une vision tragique du monde à chaque instant et à chaque niveau de leur discours. C'est l'épreuve de la mort, omniprésente, qui sublime les personnages et fait d'eux des héros. *Toreo* et flamenco suivent la métaphore de l'apprentissage de la vie et de la mort et peuvent être considérés comme l'expression de véritables discours d'initiation dont la nature et les composantes seraient homologues.

III. — Rite individuel et rite collectif

La société andalouse est une société communautaire davantage tournée vers la structure urbaine que vers celle proprement agraire. Frédéric Deval précise :

« Les *pueblos* sont autant de microcités qui ont hérité de la Méditerranée le goût de l'échange et du forum. »[1]

En effet, l'activité socioculturelle tourne souvent autour d'un petit groupe de parents et d'amis qui peuvent se retrouver dans la *peña*[2]. C'est cette interaction entre l'individuel et le communautaire que l'on retrouve dans le flamenco et la tauromachie. Lors de la transmission de son message et de son esthétique, l'artiste devient complètement tributaire du groupe dans lequel il évolue. C'est ce dernier qui valide et cautionne son art.

L'énoncé de l'univers de la tauromachie et du flamenco met clairement en lumière la problématique d'un individu entièrement orienté vers l'objet de son désir, ce qui veut dire que ce discours nous introduit dans le monde de la libido du héros et de sa société dont il est une conscience active, une émanation et une projection. Centré, d'abord, sur la quête de sa propre identité et la connaissance narcissique de son *ego,* son itinéraire se transforme en une poursuite folle de la communication avec l'Autre. Mais l'impossible harmonie engendre l'échec et le drame. Le dialogue avorté avec l'Autre fait revenir au monologue de la solitude et de l'angoisse.

Expressions individuelles avant tout, le flamenco et le *toreo* ouvrent la voie à la libération d'un passé dramatique, une expérience cauchemardesque encore profondément ancrée dans la mémoire ou dans l'incons-

1. Frédéric Deval, Le flamenco, une culture contemporaine, in *Autrement, Andalousie, 929. 1492. 1992. Mémoires d'avenir,* série « Monde », n° 38, Paris, 1989, p. 43.
2. Cercle d'amis partageant une même passion.

cient de l'acteur. La prestation de ce dernier consiste donc à remonter le fil d'Ariane, à revenir aux sources, à sortir du labyrinthe, à se remémorer ce passé afin de l'exorciser. Ecrire et parler, c'est avant tout se souvenir. Toréer, chanter, danser, également. L'artiste n'invente pas, il reproduit des épisodes vécus passés au filtre du fantasme et de l'imaginaire pour devenir ainsi thérapie individuelle et collective, formule purificatrice. La célébration collective correspond à l'auto-reconnaissance et l'auto-affirmation d'une identité.

Cette communication avec le passé peut s'établir ou non. Elle peut aussi surgir à l'improviste. Rien n'est prévisible. L'interprète lui-même ne sait pas s'il va *estar a gusto,* être bien. L' « obscure racine du cri » à laquelle faisait référence Federico García Lorca dépend de toute une série de phénomènes imprévisibles. Ni les facultés intrinsèques de l'interprète ni son registre « artistique » ne peuvent être des garanties de cette communion qu'il peut entreprendre avec lui-même et qui a toutes les caractéristiques d'une schizophrénie, d'un dédoublement de personnalité. L'acteur est seul face à son image et il lutte dans un combat tragique et désespéré pour exprimer l'inexprimable, pour faire prendre corps à l'idée par la voix, le pas, le geste, la passe. On est fort proche de la transe, cet état second privilégié durant lequel passera le *duende,* cette inspiration géniale, toujours très courte, durant laquelle l'interprète rejoint son passé, retrouve son image perdue et l'inconscient collectif dont il est orphelin. Le *duende,* en quelque sorte, situerait l'esprit dans une position intermédiaire entre le terrestre et le divin. Cette émotion intense est le propre de l'expression gitane et peu de *Payos* arrivent à la restituer car le chant, la danse, la *lidia* du taureau sont alors considérés comme la réactualisation de combats passés. L'expression devient belle et vraie dans le dépouillement de ses formes.

Dans ces conditions, la parole diffusée par l'inter-

prête est celle intériorisée mais non exprimée par le groupe dont il devient le porte-parole, la conscience parlante et agissante. Manuel Ríos Ruiz écrit que le chanteur flamenco est depuis toujours « la conscience sonore de son peuple »[1]. Quant au *matador* Paco Ojeda, il rend compte de la complexité de ce phénomène de communication en ces termes :

« L'artiste a besoin de solitude. Son métier est très difficile. Il lui faut concilier ce qui est à l'extérieur et ce qui est à l'intérieur (...). Ce n'est pas le taureau qui me fait peur, c'est l'incompréhension. »[2]

Pour sa part, Frédéric Deval considère que « cet artiste qui capte l'esprit commun (...) n'est pas très loin du bouc émissaire chargé de tous les péchés d'Israël »[3]. C'est à partir d'une tension personnelle, d'une tragédie exprimée à la première personne que se projette le drame collectif, car ce sont avant tout les classes marginalisées, soit le peuple andalou dans son ensemble, qui ont à extérioriser la douleur.

On comprend dès lors combien le concept de « *fiesta* » est largement dépassé, impropre même, pour désigner ce processus d'identification collective marqué du sceau du pathétisme. Il faudrait plutôt parler de rituel dionysiaque. Ce dernier se caractérise par l'omniprésence du sacré, de l'extase et d'un délire à la fois individuel (celui de l'acteur-prêtre) et collectif (celui de l'assistance). Tout concourt à recréer le chaos initial afin de rétablir l'ordre, c'est-à-dire la reconnaissance mutuelle des participants, mais aussi afin d'affirmer leur intégrité culturelle et leur adhésion à l'ordre cosmologique. Dionysos, c'est la référence à l'universel, et en cela l'art flamenco est directement concerné puisqu'il se situe au carrefour de nombreuses civilisa-

1. *Diccionario enciclopédico del flamenco,* Madrid, Ed. Cinterco, 1988, t. 2, p. 552.
2. Paco Ojeda, La forge, in *Libération,* Paris, 18 mai 1988, p. 6.
3. Frédéric Deval, *Le flamenco et ses valeurs,* Paris, Aubier, 1989, p. 33.

tions et sensibilités. Mais le flamenco c'est aussi le tragique indicible, la douleur et la peine intérieures.

Flamenco et tauromachie sont ainsi deux excellents exemples de la dialectique à laquelle sont confrontées toutes les sociétés humaines : d'un côté, l'expression de l'Eros, la satisfaction des désirs, le défoulement et la volonté de l'affirmation du « moi » ; de l'autre, le contrôle collectif, la répression des instincts et des passions, la censure.

Chapitre VI

DE LA MARGINALITÉ A L'INTÉGRATION

I. — Le cas des Gitans

Le peuple gitan est un élément constitutif fondamental du flamenco et de la tauromachie. Son histoire rend compte de l'importance de la récupération par l'idéologie dominante et l'appareil d'Etat, religieux et civil, de ces deux composantes de la culture populaire andalouse. En étroite et fortuite collaboration avec les Andalous et les Morisques, les Gitans furent les cristallisateurs de cette musique qui prit d'ailleurs le nom de gitano-andalouse et qui servit de matière première dans la constitution du flamenco.

Le Gitan se définit lui-même comme Rom (« petit homme ») et il appelle sa langue *romani.* Certains linguistes font dériver le mot « *rom* » des mots perses « *doma* » ou « *domba* » qui signifient « musique populaire ». Comme le rappellent Carlos et Pedro Caba Landa[1], cette filiation s'explique par le fait qu'à la fin du XIV^e^ siècle de nombreux Gitans sont chassés de l'Inde d'où ils étaient originaires par les soldats de Timur-Lang, dit Tamerlan. Après avoir conquis l'Inde, ce dernier doit retourner à Samarkand[2] où les Roms se sont soulevés ; il en tue un grand nombre et oblige les autres à fuir vers la Perse, la Syrie et l'Ara-

1. In *Andalucía, su comunismo y su cante jondo,* Université de Cadix, 2^e^ éd., 1988, p. 82-83.
2. Ouzbékistan, Asie centrale.

bie. Cet exode les conduit donc sur la côte méditerranéenne par l'Egypte et l'Afrique du Nord d'où ils gagnent l'Espagne au XV^e siècle. Ils y arrivent en 1425, et le roi Alphonse V d'Aragon se montre magnanime. Cependant, les Rois Catholiques vont adopter envers eux une politique différente. Comme les Morisques et les Juifs, les Gitans connaissent une persécution implacable mais ils ne seront pas chassés d'Espagne. Ils cohabitent alors dans le sud avec Morisques et Andalous, échangeant coutumes et chants, partageant la misère et le mépris dont ils sont victimes. Ils ont l'obligation impérieuse de s'adapter aux lois du pays et de s'intégrer au milieu chrétien, mais cette intégration ne sera que sélective et partielle.

Comme le souligne Félix Grande, la lune de miel entre deux visions du monde très distinctes ne pouvait durer. Après une brève période de compréhension, d'aide et de convivialité, les différences identitaires prennent rapidement le dessus. Les changements politiques et la méfiance populaire à l'égard de ces groupes qui veillaient jalousement à garder leur indépendance conduisent à l'hostilité et à la désobéissance civique de ces derniers, mais aussi à leur persécution, au châtiment et au racisme. La justice devient implacable à l'égard de ces tribus nomades que, de leur côté, les populations sédentaires voient d'un mauvais œil, car elles mettent en cause le principe même de propriété et les valeurs qui s'y rattachent. La suspicion d'un côté, l'insoumission de l'autre marquent alors les comportements dominants des deux communautés. La porte est ainsi ouverte aux dispositions judiciaires qui vont s'accumuler contre les Gitans. Dès 1484, le Conseil de Castellón ordonne qu'ils soient expulsés de la ville, mais c'est surtout la pragmatique de Medina del Campo des Rois Catholiques, en 1499, qui officialise et systématise la marginalisation du Gitan. Elle présente des dispositions qui seront reprises et aggravées par des lois répressives jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Félix

Grande parle de 104 textes de ce genre, dont plusieurs condamnent les Gitans aux galères s'ils sont arrêtés en état d'errance et de nomadisme[1]. Quelques-unes de ces lois sont particulièrement inhumaines et sanguinaires, notamment celle de 1594 qui propose de séparer les hommes des femmes « afin d'obtenir l'extinction de la race » ; celle de 1619, qui leur ordonne de quitter le royaume et de ne jamais revenir « sous peine de mort » ; ou encore le décret de 1745 par lequel Felipe V ordonne la chasse aux Gitans et permet de pénétrer dans les églises pour les capturer et les pendre.

Dans ces conditions, on comprend comment, poussés par la menace, la faim, la ségrégation, les Gitans purent commettre un certain nombre d'exactions qui ne firent que renforcer l'hostilité dont ils étaient déjà victimes. Dès lors, tout ce qui les touche de près ou de loin, l'expression flamenca en particulier, est associé systématiquement à la délinquance et devient sujet à caution. Ce n'est qu'en 1783 que le roi Carlos III va promulguer une « amnistie » dont les effets réels resteront cependant bien limités. La finalité est de tenter une assimilation des Gitans afin d'effacer, à terme, leur identité et de les incorporer au processus de production qui avait besoin d'une main-d'œvre bon marché. L'Etat tout-puissant interdira que les Gitans soient appelés ainsi et fera tout pour qu'eux-mêmes cessent de se sentir Gitans. Dans le premier article de sa pragmatique, Carlos III écrit :

« Je déclare que ceux qui s'appellent et se disent Gitans ne le sont ni par origine ni par nature et qu'ils n'ont aucune racine pestilente. »

A aucun moment d'une histoire pourtant mouvementée le Gitan n'aura été aussi proche de la perte

1. Quelques exemples : les pragmatiques de Carlos Ier en 1539 ; Felipe II en 1560 ; Felipe III en 1619 ; Felipe IV en 1633 ; Carlos II en 1692 et 1695.

totale de son identité qu'à la fin du XVIII^e siècle, au temps du despotisme éclairé.

Le peuple gitan se trouve donc théoriquement dans une situation d'égalité juridique avec les autres Espagnols. Ce nouveau statut, en dépit de sa précarité et de ses effets pervers, va toutefois jouer un rôle important dans l'apparition au grand jour du chant et de la danse flamencos, mais aussi dans l'avènement des premiers *toreros* gitans. Il n'est pas fortuit que les Gitans aient donné à l'art tauromachique une grande quantité de ces protagonistes et qu'ils aient, depuis la codification du *toreo* à pied, fortement contribué à l'épanouissement de ses formes. En dépit des contraintes qui perdurent, à partir du XIX^e siècle le flamenco et la tauromachie vont aider ce peuple à survivre en lui offrant un domaine d'expression et d'affirmation de ses valeurs, de sa liberté et de son honneur. Les Gitans cessent ainsi progressivement de vivre en nomades et s'établissent peu à peu dans les foyers urbains de Séville (quartier de Triana), de Jerez (quartiers de Santiago et Santa María) et de Grenade (quartier du Sacromonte). Ils se consacrent alors à leur forge, aux moissons et à la vente du poisson.

Se trouvent ainsi associés en Andalousie : les Gitans, le flamenco et le *toreo.* L'espace gitan est plus vaste que l'Andalousie, mais l'empreinte andalouse est si profonde que la plupart des *toreros* gitans sont andalous. Comme le *cante hondo,* le chant profond, leur *toreo* est la création d'un peuple en terre andalouse. La litanie serait longue des *toreros* gitans qui ont profondément contribué à l'évolution de la course et qui ont fait de la tauromachie une expression esthétique. C'est avec le fantasque mais génial Rafael « El Gallo », frère de Joselito, que l'on situe, au début du siècle, l'origine de cette veine gitane, bien que d'autres Gitans aient toréé auparavant. L'histoire retiendra aussi les noms de Cagancho, Gitanillo de Triana et, plus près de nous, de Manolo Cortés ou de Rafael de Paula. Para-

doxalement, Joselito[1], l'enfant prodige d'une dynastie brillante, fut le moins gitan dans son *toreo,* car il était d'une rigueur implacable.

Avec l'art gitan, la fête des taureaux devient elle aussi un intense mécanisme de syncrétisme symbolique qui, paradoxalement, la conduira à la récupération par les appareils idéologiques dominants et à l'intégration, alors qu'elle était à ses débuts fête sauvage et anarchique, véritable contre-pouvoir.

II. — **Marginalisation**

Depuis fort longtemps et jusqu'au XIX^e^ siècle, l'Eglise et l'Etat ont toujours fait le maximum pour marginaliser et liquider les jeux taurins puis l'expression flamenca.

Les sacrifices sanglants, pratiqués essentiellement par les classes inférieures, étaient considérés comme des menaces qu'il s'agissait de neutraliser, car les fêtes taurines supposaient une authentique manifestation de pouvoir populaire et de démocratie directe. En effet, par la domination du temps qu'il pouvait administrer, le groupe échappait au contrôle de l'ordre dominant. Par ailleurs, le monde symbolique dans lequel s'inscrivaient les jeux taurins constituait une proposition de consensus moral et social que le pouvoir politique interprétait comme un facteur de déstabilisation. Enfin, l'exercice de la violence, attitude potentiellement dangereuse pour l'Etat, devait lui être réservé.

La même problématique s'est longtemps posée avec le flamenco. Considéré à la fois comme un acte de création et un spectacle, il présentait aux yeux des tenants de l'ordre moral et religieux un grave péril, une

1. Joselito (1895-1920) fut avec Juan Belmonte le père de la tauromachie actuelle. Surdoué, débutant très jeune (à 17 ans), son absolue maîtrise, sa vitalité, sa grande connaissance des taureaux et son courage exceptionnel firent de lui le grand dominateur du début du siècle. Il disparut prématurément à l'âge de 25 ans, tué par le taureau « Bailador » dans les arènes de Talavera de la Reina.

incitation à la débauche qu'il fallait interdire. D'autre part, la profonde originalité et le caractère totalement novateur du flamenco faisaient de lui une arme particulièrement redoutable et subversive dont il fallait se protéger. Dans la logique de la morale religieuse d'une Espagne très catholique, le pouvoir de créer n'appartenait qu'à Dieu et, comme le rappelle Frédéric Deval :

« Créer un monde sans autorisation, c'est être détenteur d'un pouvoir qu'il faut redouter, voire combattre. »[1]

Le fait que la minorité gitane, déjà suspecte, soit partie prenante dans ce rituel, ne pouvait que renforcer son caractère hors-la-loi.

Pour ces diverses raisons, flamenco et tauromachie ont été menacés dès leur apparition et, pour le moins, marginalisés jusqu'au XIX^e siècle. L'Etat change alors de tactique devant la force de résistance du rituel populaire et il s'efforce de le canaliser en le contrôlant de l'intérieur. C'est le moment de l'apparition de normes strictes avec lesquelles la mise en quarantaine du rituel taurin prend fin et le chant flamenco s'affirme au grand jour. Il s'agit de les domestiquer en les déplaçant des rues, des places, des tavernes, des forges et des prisons vers des lieux spécialisés ; de les contrôler en les soumettant à une législation. En tauromachie, c'est l'époque de l'apparition du « Président », figure emblématique du Pouvoir, et ce sont les débuts d'une « fête nationale » réglementée, alors que le flamenco passe sur la scène des cafés-concerts et que Silverio Franconetti classe et répertorie ses différents styles et modes d'expression.

Avant que d'être admirée et intégrée, la culture populaire andalouse sera donc jugée subversive, œuvre d'une classe pouilleuse. Ainsi, par assimilation, et hormis la figure légendaire de Francisco Montes « Paquiro », tous les *toreros* de la première moitié du XIX^e siècle sont considérés comme de misérables

1. Frédéric Deval, *Le flamenco et ses valeurs,* Paris, Aubier, 1989, p. 41.

coquins. Cette génération apparaît comme le reflet de l'Andalousie de l'époque : c'est la génération des *toreros pícaros* associés par leurs contemporains aux criminels, bandits de grands chemins et Gitans.

Ces mêmes préjugés provoquent dans les milieux intellectuels le désintérêt, le mépris à l'encontre de l'art gitano-andalou. On soulignera le dégoût des adeptes des Lumières pour ce Sud qu'ils considèrent comme archaïque et rétrograde. Leur mépris est sans limites pour cette plèbe qui se livre à des rituels sauvages et violents avec des prétentions artistiques. Ceux-ci constituent en quelque sorte un symbole d'autonomie culturelle, une revendication de la liberté et, en conséquence, une véritable réfutation du programme du despotisme éclairé fondé avant tout sur l'obéissance civique. La barbarie réside alors essentiellement dans l'auto-affirmation de l'individu et de ses choix culturels et dans la mise en question de l'Etat qui en résulte.

Comme il y avait, au temps de l'Inquisition, un Nord chrétien respectable, non contaminé par les valeurs suspectes de l'Orient, et un Sud hérétique menaçant, il y a pour les libéraux du XVIII[e] siècle un Nord du progrès opposé au Sud réactionnaire. On retrouve ensuite cet ostracisme à l'égard de la culture populaire andalouse dans l'attitude des intellectuels espagnols de la génération de quatre-vingt-dix-huit[1] qui, d'ailleurs, étaient essentiellement originaires d'autres régions d'Espagne. Comme l'écrivent les frères Caba, tous diagnostiquèrent à l'époque « une maladie de la Race dont les symptômes les plus alarmants étaient la frivolité, l'efféminement et les préjugés nationaux »[2].

1. Pío Baroja, Azorín, Palacio Valdés ou même José Ortega y Gasset argumentèrent durement contre le flamenco et la tauromachie dans leurs écrits. Cette réputation néfaste influença négativement la société de l'époque et renforça les schémas de ségrégation sociale et culturelle à l'égard du peuple.

2. Carlos et Pedro Caba Landa, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo, op. cit.*, p. 39.

L'Andalousie était censée constituer la source du mal en raison de sa barbarie, de son indolence, de son caractère passionné et primitif, mais aussi parce qu'elle était, selon les intellectuels de la fin du XIX^e siècle, le berceau d'anarchistes, de contrebandiers et de bandits de tout poil. A leurs yeux, cette insoumission ne pouvait que faire obstacle aux principes d'européanisation déjà en vogue à l'époque. Plus tard, l'antiflamenquisme primaire d'Eugenio Noel ou de Federico Oliver ne fut qu'une reprise de ces mêmes critères. Leur engagement eut en fait pour objet d'attribuer à la tauromachie et au flamenco la dégénérescence d'une Espagne qu'ils jugeaient sauvage et dépravée et de faire échec aux théories du Romantisme qui avait véhiculé, il est vrai, un grand nombre de topiques exotiques sur l'Andalousie. En effet, réagissant au rationalisme du XVIII^e siècle, le Romantisme espagnol avait fait du Gitan, du bandit, du *torero,* des héros incontournables porteurs de valeurs comme l'aventure, le nomadisme, l'esprit de liberté et d'indépendance, le magique et le merveilleux, présentées comme authentiques.

Le flamenco et la tauromachie, en vertu de leur caractère ostentatoire, mais aussi en raison d'un public constitué de prolétaires, de paysans et de marginaux, présentaient finalement les conditions idéales pour servir de bouc émissaire à des intellectuels amers et désenchantés par les échecs politiques, militaires, économiques et sociaux de cette fin de siècle qui annonçait des lendemains effectivement difficiles pour l'Espagne.

III. — **Intégration ou assimilation ?**

Aujourd'hui, qu'il s'agisse de simple exotisme ou de prise de conscience véritable, la culture populaire andalouse est en voie de réhabilitation aux yeux de l'Espagne moderne. Mieux même, elle est revendiquée comme élément constitutif de l'identité nationale. Comme nous l'avons vu, ce n'est que dans les

années 20 que se produit cette forte évolution des mentalités. En effet, les intellectuels espagnols cessent alors progressivement de vouloir édicter les normes d'une culture *pour* le peuple. Tout au contraire, ils se mettent à son écoute et s'en inspirent. Par un curieux renversement de tendance certains, comme Federico García Lorca, revalorisent même cette culture populaire andalouse qui peut servir alors d'élément contestataire dans une nouvelle époque de répression et de censure des libertés comme le fut plus tard l'ère du franquisme. La nature sociale du flamenco et de la tauromachie se prête en effet indirectement à cette utilisation. Toutefois, l'idéologie franquiste saura elle aussi, comme le pouvoir politique du siècle précédent, récupérer à son avantage certains aspects populistes et certaines vedettes dont « Pepe » Marchena et « El Cordobés » sont des exemples patents.

Plus près de nous, il faut noter l'intégration du thème gitan, du flamenco et de la tauromachie dans le cinéma, en particulier dans la trilogie de Carlos Saura et Antonio Gades : *Carmen, Bodas de sangre, El amor brujo.* On passe ainsi à une véritable sublimation d'une culture qui cesse d'être cantonnée au cadre purement local pour être revendiquée au plan national, voire universel.

Cette sensibilité nouvelle infléchit aussi les jugements sur la course. Pour la grande majorité des intellectuels contemporains : Lorca, Bergamín, Alberti, Antonio Machado, Dali, Picasso, etc., la corrida acquiert la légitimité d'une esthétique tragique dont on ne peut discuter l'authenticité[1]. Pour cela, il aura fallu passer du combat tumultueux et brutal des origines à celui ordonné et plastiquement beau des temps modernes : de la « vulgarité de la populace ignorante »

1. On trouvera une anthologie des meilleurs textes écrits sur la corrida dans *Ecrire la corrida,* de Marion Jean et Jean-Marie Le Carpentier, Arles, Actes Sud, 1987.

au « raffinement de l'esthète ». Autrement dit, l'esthétisme en vient à incorporer le *toreo* au concept bourgeois de l'Art. C'était là pour la tauromachie le lieu de passage obligé afin qu'elle soit reconnue officiellement et sorte de sa marginalité.

Aujourd'hui plus que jamais, au milieu des projets d'homogénéisation culturelle qui occupent et fascinent le capitalisme international, il n'y a pas de place pour les pratiques rituelles, non seulement étrangères mais aussi contraires à l'esprit de la production. Dès lors, la tauromachie comme le flamenco sont intégrés dans le circuit production/consommation, ou encore dans le *star system* qui, on le comprend aisément, n'ont rien à voir avec leur philosophie première et leurs finalités. L'altération des valeurs originelles a été le prix à payer pour la survie de ce qu'Unamuno appelle encore au XX^e^ siècle « une sombre religion ». Toutefois, si les normes et les codes ont été imposés, l'essentiel est encore préservé, c'est-à-dire les structures de base, l'affrontement primitif et symbolique entre l'homme et le taureau. Mais sera-ce pour longtemps ? De plus en plus d'art, de moins en moins de combat : ce qui fut d'abord, comme le *cante jondo,* un cri de révolte, devient progressivement un topique commercial et culturel.

Pour leur part, le (la) chanteur(se) ou le (la) danseur(se), intégrés eux aussi dans la société qui les avait marginalisés, ne peuvent plus être que les dépositaires plus ou moins authentiques d'un patrimoine culturel ancestral. Le professionnalisme, la demande et la mode, le besoin d'exotisme ont banalisé l'expression. C'est tout un mode d'être, une vision du monde, une culture donc qui s'est transformée avec le temps et l'Histoire et qui doit obstinément protéger son identité et son intégrité.

CONCLUSION

L'itinéraire que nous venons de parcourir nous a permis de dégager quelques lignes de force de ce formidable moyen de communication qu'est le flamenco. Au carrefour de l'Orient et de l'Occident, il est le fruit d'un syncrétisme qui dépasse le cadre purement culturel pour atteindre le domaine de la philosophie. En effet, le flamenco est un puissant moyen d'expression de l'essence et de l'existence de l'homme andalou, bien au-delà du dilemme shakespearien, et il constitue donc, par là-même, l'affirmation d'un mode d'être, de penser et de voir le monde. « Etre flamenco » devient en soi un art de vivre.

Le monde qui s'offre à l'expression flamenca est fait de tensions et de violences, de passions et d'angoisses, de forts contrastes et d'oppositions qui engendrent le cri du retour aux origines, cri primal et cri de la mémoire.

Le *cante jondo* n'est pas un folklore ordinaire mais un art populaire, une expression à dimension universelle accessible à tous en dépit de son hermétisme apparent. Au-delà de sa complexité réelle, il représente le chant en soi, vrai, dépouillé ; une expression musicale à vivre de très près, avec le cœur, loin des artifices et des opérations intellectuelles. Art populaire, le *cante jondo* obéit à une esthétique qui est celle de la vie dans ce qu'elle a de plus authentique. Toutefois, dans le flamenco, seul le *cante jondo* atteint véritablement ce registre de l'art qui va au-delà du folklore. Le reste du répertoire n'atteint pas les catégories du fondamental et de l'universel.

Hétérogène par ses origines, son développement et

ses finalités, le flamenco possède une dimension à la fois individuelle et collective : parcours initiatique lié à la quête identitaire personnelle, il est aussi l'acte social qui réintroduit l'individu dans le groupe. A ce titre, l'art populaire andalou, qu'il s'agisse du flamenco ou de la tauromachie, met en exergue ce paradoxe de l'Andalou jaloux de son indépendance et de sa liberté dans une société où tout acte pourtant est communiel et communautaire. En fait, le flamenco, et tout spécialement le *cante jondo,* celui des origines, permet de se situer « au-delà » : à l'extérieur du « moi », dans le passé, tout en restant « en-deçà » : à l'intérieur, dans l'intimité du « moi », dans le présent. Cette dialectique permet de recréer une unité projetable sur un futur et un avenir sans cesse à conquérir.

A terme, le flamenco peut-il disparaître ? Non, s'il sait s'adapter sans perdre son âme aux nouvelles réalités d'une société andalouse en pleine mutation. Non, si les autorités et le pouvoir central respectent pleinement la différence culturelle dans une Espagne particulièrement exposée à l'uniformisation et souvent prête aujourd'hui à gommer des particularismes parfois vécus comme des maladies honteuses. Comment expliquer, notamment, l'absence quasi totale du flamenco en pleine terre andalouse au cours des festivités de 1992 ? Non, enfin, si le flamenco échappe à toutes les récupérations qui le menacent, qu'elles soient d'ordre idéologique, économique ou culturel.

BIBLIOGRAPHIE

Alvarez Caballero (Angel), *Historia del cante flamenco,* Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Blas Infante, *Orígenes de los flamencos y secretos del cante hondo,* Sevilla, Junta de Andalucía, 1980.

Blas Vega (José), *Temas flamencos,* Madrid, Dante, 1973.

Bois (Mario), *Flamencos,* Paris, Max Fourny, 1985.

Borrow (George), *Los Zincalí,* Madrid, 1932.

Caballero Bonald (José Manuel), *Luces y sombras del flamenco,* Sevilla, Algaida, 1988.

Cano (Manolo), *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco,* Córdoba, Université, 1986.

Clevert (Jean-Paul), *Los gitanos,* Barcelona, Ed. Ayma, 1965.

Deval (Frédéric), *Le flamenco et ses valeurs,* Paris, Aubier, 1989.

Diccionario enciclopédico del flamenco, Madrid, Ed. Cinterco, 2 vol., 1988.

Estébanez Calderón (Sefafín), *Escenas andaluzas,* 1847.

González Climent (Anselmo), *Flamencología,* Madrid, Ed. Excelicer, 1964.

Grande (Félix), *Memoria del flamenco,* Madrid, Espasa-Calpe, 2 vol., 1979.

Larrea Palacin (Arcadio), *El flamenco en su raíz,* Madrid, Editorial Nacional, 1974.

Leblon (Bernard), *Musiques tsiganes et flamenco,* Paris, L'Harmattan, 1990.

Machado y Alvarez « Demófilo » (Antonio), *Colección de cantes flamencos,* Madrid, Ediciones Demófilo, 1974.

Mairena (Antonio), *La gran historia del cante gitano-andaluz,* (anthologie discographique), Madrid, Columbia, 1966. (Prochaine édition en préparation).

Manfredi Cano (Domingo), *Geografía del cante jondo,* Madrid, Ed. Bullón, 1963.

Molina (Ricardo) et Mairena (Antonio), *Mundo y formas del cante flamenco,* Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1963.

Monleón (José), *Lo que sabemos del flamenco,* Madrid, G. del Toro Editor, 1967.

Nuñez de Prado (G.), *Cantaores andaluces,* Cádiz, Université, 1987.

Ortiz Nuevo (José Luis), *Pensamiento político en el cante flamenco,* Editoriales andaluzas unidas, 1985.

Pemartín (Julían), *El cante flamenco,* Madrid, Afrodisio Aguado, SA, 1966.

Perez (Eric), *Flamenco. Parcours d'un art,* Lyon, PUL, 1992.

Ríos Ruiz (Manuel), *Introducción al cante flamenco,* Madrid, Ed. ISTMO, 1972.

Rossy (Hipólito), *Teoría del cante jondo,* Barcelona, CREDSA, 1966.

Triana (Fernando el de), *Arte y artistas flamencos,* Sevilla, 1987.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINES, ÉVOLUTION ET LOCALISATION SPATIO-TEMPORELLE

Chapitre I — **Définitions et situation géographique** 7

I. Les différentes acceptions du mot flamenco, 7 — II. L'Andalousie, berceau du flamenco, 11 — III. Le flamenco hors de ses terres, 16.

Chapitre II — **Brève histoire du flamenco** 18

I. Le chant primitif et ses origines, 18 — II. L'Age d'Or et les cafés-concerts, 24 — III. L'époque moderne et le passage à la scène : théâtralisation et « opérisme », 29 — IV. Les tendances actuelles, 34.

DEUXIÈME PARTIE

CARACTÉRISTIQUES DE L'ART FLAMENCO

Chapitre III — **Une typologie du chant flamenco** 39

I. Les chants de base ou chants primitifs, 39 — II. Les chants dérivés ou apparentés, 51 : 1. Chants dérivés de la *siguiriya,* 51 ; 2. Chants dérivés de la *soleá,* 52 ; 3. Chants dérivés des *tangos,* 61 — III. Les fandangos et leurs dérivés, 63 — IV. Les chants flamenquisés d'origines diverses, 68.

Chapitre IV — **Les acteurs et les structures institutionnelles** 73

I. Les grandes figures du flamenco, 73 : 1. Le chant, 73 ; 2. La guitare, 85 ; 3. La danse, 88 — II. Les festivals et les concours, 93 : 1. Les festivals, 93 ; 2. Les concours, 94.

TROISIÈME PARTIE

INCIDENCES CULTURELLES ET IDÉOLOGIQUES DE L'ART POPULAIRE EN ANDALOUSIE : FLAMENCO ET TAUROMACHIE

Chapitre V — **Pour la tauroflamencologie** 96

I. Définitions, 97 — II. L'homologie des discours, 103 : 1. La nature du discours, 104 ; 2. L'énoncé du discours, 104 ; 3. La rhétorique du discours, 105 ; 4. Le corps et le discours, 108 — III. Rite individuel et rite collectif, 110.

Chapitre VI — **De la marginalité à l'intégration** 114

I. Le cas des Gitans, 114 — II. Marginalisation, 118 — III. Intégration ou assimilation ?, 121.

Conclusion 124

Bibliographie 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Avril 1994 — N° 40 288

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2812 **Le métier de médecin**
G. Tchobroutsky et O. Wong

2813 **L'après-guerre froide en Europe**
C. Zorgbibe

2814 **La politique de santé en France**
B. Bonnici

2815 **L'économie de l'Indonésie**
B. Dorléans

2816 **L'administration de la justice en France**
T.-S. Renoux et A. Roux

2817 **La philosophie cognitive**
A. Kremer-Marietti

2818 **La ponctuation**
N. Catach

2819 **L'Académie Goncourt**
M. Caffier

2820 **Le sperme**
G. Tixier

2821 **Histoire de l'Asie centrale**
V. Fourniau

2822 **Histoire des forces nucléaires françaises**
M. Duval et D. Mongin

2823 **Histoire de l'enfer**
G. Minois

2824 **L'art naïf**
C. Schaettel

2825 **Les groupes économiques japonais**
M. Moreau

2826 **L'équipement médico-social de la France**
M. Thévenet

2827 **Les dinosaures**
E. Buffetaut

2828 **Les options négociables**
J. Berton et G. Gallais-Hamonno

2829 **Le scepticisme**
F. Cossutta

2830 **Les juifs hassidiques**
J. Bauer

2831 **Histoire du droit sanitaire en France**
V.-P. Comiti

2832 **Les grandes compagnies des Indes orientales**
M. Morineau

2833 **Histoire de la littérature catalane**
J. Bonells

2834 **La pensée éthique contemporaine**
J. Russ

2835 **La psychologie fondamentale**
C. Prévost

2836 **Les Conseils économiques et sociaux**
P. Bodineau

2837 **La peine et le droit**
F.-J. Pansier

2838 **Les hérésies**
R. Vaneigem

2839 **Les nouvelles politiques urbaines**
J.-P. Gaudin

2840 **Epistémologie du droit**
C. Atias

2841 **L'histoire immédiate**
J.-F. Soulet

2842 **Population et développement**
J. Véron

2843 **Les jumeaux**
J.-C. Pons et R. Frydman

9 782130 463986